QUARTO
ML
3760.64
M87x

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Brigham Young University

http://archive.org/details/musiquecentreafr00pepp

ML
3760.64
M89 x

Herbert PEPPER

Compositeur, membre de la Société française de Musicologie
Musicologue à l'Institut d'Études Centrafricaines.

MUSIQUE CENTRE-AFRICAINE

Extrait du Volume " Afrique Équatoriale Française "
de l'Encyclopédie Coloniale et Maritime

ÉDITÉ
PAR LE GOUVERNEMENT GÉNÉRAL DE L'AFRIQUE ÉQUATORIALE FRANÇAISE
sur les presses de l'ENCYCLOPÉDIE COLONIALE ET MARITIME
3, Rue Blaise-Desgoffe, PARIS (6e)

TABLE DES MATIÈRES

Du parlé musical 2
Du chanté vocal et instrumental 3
Instruments de rythme 13
« Mumpa », cérémonie fétichiste Bembé 14

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

MUSIQUE CENTRE AFRICAINE

Helmholtz disait : « Les domaines respectifs de la science, de la philosophie et de l'art ont été séparés plus que de raison ». Cette remarque qui s'adressait à notre civilisation, conserve en face des événements toute sa valeur. Elle signale le danger, pour employer une expression pythagoricienne, d'un manque d'harmonie.

Cette dissonance dont nous souffrons n'est pas forcément universelle, et si d'autres mondes se présentent à nos jugements, gardons-nous d'en chercher l'écho.

En effet, si ces symboles ont été multipliés à des puissances inégales par des peuples à civilisation moderne, à l'origine ils partaient du même nombre, et doivent être ramenés, chez ceux qui sont restés fidèles à la nature, à leur racine commune, primitive certes, mais non sans harmonie.

Animé par cette considération, nous présentons ces quelques lignes sur la musique des Noirs, — qui n'est pas de ce fait que de la musique — préférant sacrifier à la physionomie humaine de son vrai visage, le scalpel du théoricien. Et si certains aspects techniques sont effleurés, c'est afin de laisser à son âme toute la personnalité que nous croyons devoir lui attribuer.

Que savons-nous sur la musique des peuples de l'Afrique centrale ?. — De réputation profane, un mot vient à l'esprit, tam-tam ! Désignant à la fois instruments et danses, il symbolise le rythme nègre, rythme plongeant sous son obsédant effet les individus dans un état voisin de l'inconscience.

Il y a aussi les tam-tams qui parlent, et transmettent à des distances plus ou moins fabuleuses les nouvelles de la brousse. Les chœurs de piroguiers, les chants des féticheurs... et les récits des coloniaux rentrés en congé, qui se soucient fort peu — à part de rares curieux — d'un art, dont le caractère les laisse indifférents.

Comment d'ailleurs envisager autre chose dans cette musique qu'une curiosité vite satisfaite ? Car enfin, elle est rudimentaire. Ses airs paraissent pauvrement bâtis sur des modes qui ne sont peut-être pas les nôtres, mais dont il est certainement facile d'enregistrer ou de noter les thèmes. Quant aux ensembles instrumentaux ou vocaux, ils doivent être surtout confiés au hasard du vacarme et des cris.

De sources autorisées, des ouvrages nous apportent généralement des études où le caractère ethnologique l'emporte sur le caractère vraiment musical. On éprouve en les consultant — bien que de précieuses observations aient été recueillies — le sentiment qu'on se trouve en face d'un moyen d'expression qui ne s'est pas livré complètement et menace de changer rapidement de physionomie.

Que nous manque-t-il pour mieux la connaître ?. — Tout d'abord, un rapprochement avec l'antiquité est nécessaire pour comprendre que si nous n'avons surtout de cette période de l'histoire humaine, sur cet art, que des images, l'Afrique vivante ne nous a pas jusqu'ici livré beaucoup plus.

Que nous fallait-il par exemple pour compléter dans ce domaine les connaissances offertes par les figures des bas-reliefs égyptiens ?

Le mouvement ? Le réalisme qui les représente laisse deviner la technique des musiciens et même les attitudes des chorégraphes.

L'audition ? D'après la facture des instruments, les reconstitutions rendues possibles, la plupart nous seraient d'un timbre connu.

Des écrits musicaux ? Voilà l'élément essentiel qui nous manque. Sans ceux-ci, aucun aspect réel de ce que pouvait être la musique d'un peuple n'est rendu possible... et cependant, de l'Afrique Bantou, la partie de l'histoire la plus mystérieuse s'éteint, sans qu'il nous reste pour ainsi dire rien d'écrit !

Mais il faut aller plus loin encore, car si l'écriture — et de nos jours l'enregistrement — sont des éléments de base indispensables à la conservation et à l'étude de la musique, ils ne suffisent pas à la pleine connaissance du texte dont ils font l'objet.

Une âme musicienne, éduquée à notre science occidentale, pourra exécuter des œuvres de nos classiques et de nos modernes, tout en restant fermée à la compréhension de cette dernière école. Familiarisée aux modes majeur et mineur de la première époque, à ses accords préparés et résolus suivant certaines règles, aux cadences dont les formules lui sont connues, elle se révolte en face de cette harmonie outrageusement dissonante, qui cependant peut impressionner un caractère imaginatif.

L'écriture ne suffit donc pas encore pour franchir le dernier obstacle de l'initiation, qui doit livrer le sens de l'inspiration et de la technique qui y sont attachées.

Initiation à l'esprit. — L'esprit qui anime le monde musical des Noirs est inspiré par le besoin de considérer les choses extérieures comme pouvant avoir une influence sur l'âme.

Tout ce qui affecte les sens réclame *une signification morale.*

Un bruissement inaccoutumé de feuilles, le chant d'un oiseau, le grondement de l'orage sont autant de *langages* venant des esprits qu'ils ne peuvent comprendre. Mais la *voix* d'un objet résultant de leur création — comme un instrument de musique — s'exprime dans leur langue, ainsi que la voix de leur corps. Ses sons correspondent donc à des mots.

Initiation à la technique. — Cette perspective sur la musique centre africaine ouvre de vastes horizons et combien séduisants, car, suivant ces préceptes, rien n'est laissé au hasard et il suffit de résoudre le problème de la traduction littérale des sons pour en comprendre le sens exact.

Néanmoins, comme il a été dit plus haut, il faut pour obtenir pareil résultat avoir été initié à la technique, et le fait que la musique instrumentale épouse les qualités de la voix — tous, expression, rythme de l'articulation — va nous permettre de diviser notre rapide étude en trois parties distinctes consacrées au *parlé musical*, au *chanté* et au *rythme*.

Nous laisserons à chacun de ces procédés le soin de présenter les principaux moyens dont il dispose, que nous illustrerons de notations prises sur le vif afin de leur donner plus de réalité. (1).

AKPWE ET SES LINGA.

DU PARLÉ MUSICAL

Le « parlé » des instruments est fonction du dialecte local. Ici intervient un élément qui crée un nouvel obstacle à notre initiation.

Les langues négro-africaines enrichissent leur vocabulaire de sons suffisamment précis pour être distingués les uns des autres. Comme une mélodie bien apprise, les « airs » de ces langages se retrouvent avec une telle fidélité sur chacun de ces mots qu'ils peuvent être notés sur une portée musicale.

Dans ces conditions, l'instrument africain suit — ce qui serait impossible en notre langue — le dessin mélodique d'une conversation, tout en restant dans le domaine du « parlé ».

Tout sens esthétique est donc exclu, et il ne s'agit que d'un moyen mécanique de reproduction des qualités exceptionnellement musicales de la langue.

Deux facteurs importants sont à noter :

Les *tons* : dont le nombre varie suivant les dialectes — de 2 à 5 et plus ;

Le *rythme* : qui n'est pas autre chose que celui de la syntaxe — voyelles longues et brèves ; ponctuation.

Ce procédé est celui des *langages musicaux* dont le plus courant est le langage des tambours de bois.

Les tambours de bois. — Bien que les tambours de bois existent en de nombreuses régions et sous diverses formes, une contrée en est particulièrement pourvue, l'Oubangui.

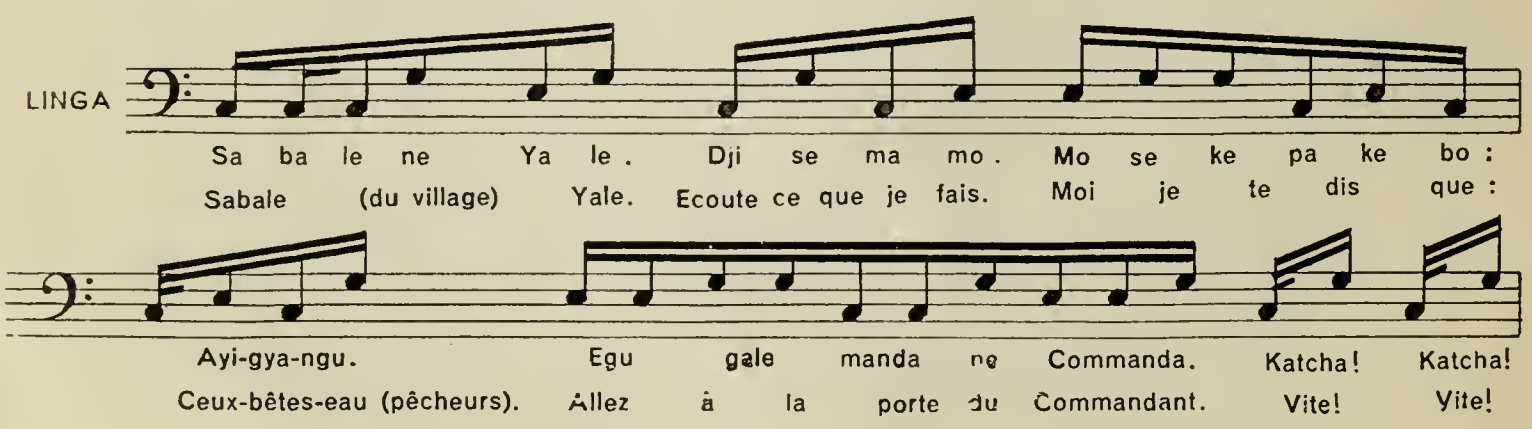
En Oubangui, il est fréquent d'entendre — employons le terme populaire — des tam-tams à toute heure du jour. A les écouter, l'oreille est surprise par leurs sons entrecoupés de silences et leur rythme qui n'est pas « dansant ». Ils arrêtent d'ailleurs leur exécution au bout d'un moment, pour la reprendre plus tard, jusqu'à ce que la vie soit endormie dans les villages.

En surprenant un tambourinaire, on le voit qui frappe en réalité sur deux tambours — un gros et un petit de construction semblable — à l'aide de deux maillets se terminant par une grosse boule de caoutchouc brut.

Il frappe de chaque côté d'une fente longitudinale par laquelle on a évidé le fût du tambour. Et chacun de ces côtés rend un son différent. Ils sont donc capables d'émettre sur 4 sons, les 4 sons principaux de la langue banda.

Nous apprendrons qu'ils sont appelés *linga* (le petit « *oko-linga* » ou *linga* mâle, le gros « *eyi-linga* » ou *linga* femelle).

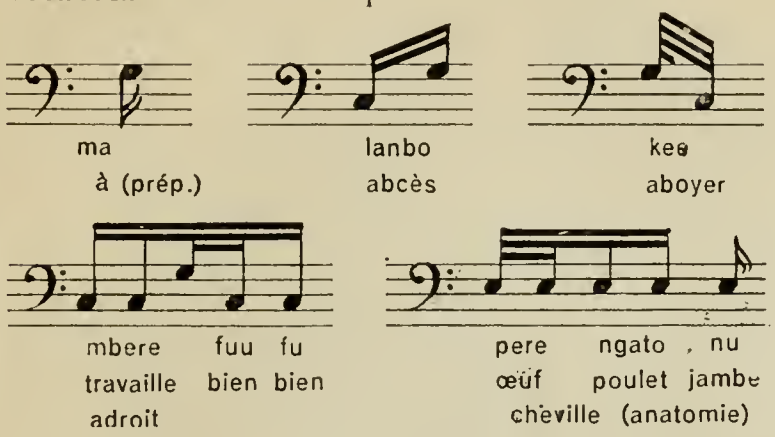
Analysons une émission de ces tambours :

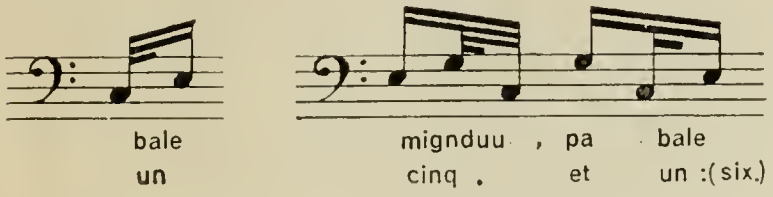
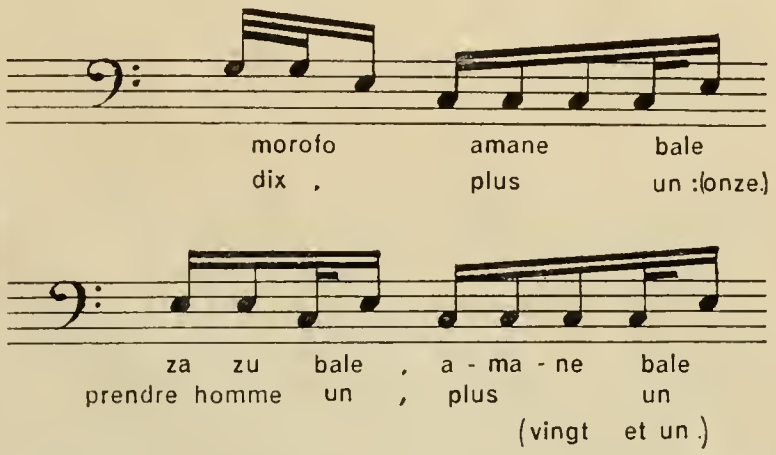
Akpwe, un des meilleurs tambourinaires du poste de Bambari, vient de recevoir l'ordre du Commandant — l'Administrateur — d'appeler les pêcheurs. Il va à ses *linga* et fait entendre d'abord un roulement avertisseur et s'exprime ainsi :

(1) Les textes en langue indigène — traduction des sons — ne faisant pas ici l'objet d'une étude linguistique doivent se lire comme en français, à part :
e comme é dans « éclair » ;
g toujours comme g dans « Gabon » ;
u comme ou dans « cou » ,
s toujours comme s dans « savoir ».

Chaque phrase est répétée soigneusement pour être sûr qu'elle arrive à l'oreille de l'intéressé. Si l'on veut parler correctement en banda, il est indispensable de les « chanter » sur le dessin mélodique ci-dessus.

La musique est si étroitement liée à la langue, qu'il est possible à Akpwe d'en jouer tous les mots sur ses *linga*. Mais il faut reconnaître que pratiquement, ils ne seraient pas tous compris par son entourage, leur emploi nécessitant, dans la conversation courante tambourinée, l'usage de périphrases.

Néanmoins, pour obtenir facilement les tons et le rythme du langage, les *linga* sont de précieux auxiliaires. En témoignent ces exemples tirés d'un vocabulaire musical de près de 2.000 mots :



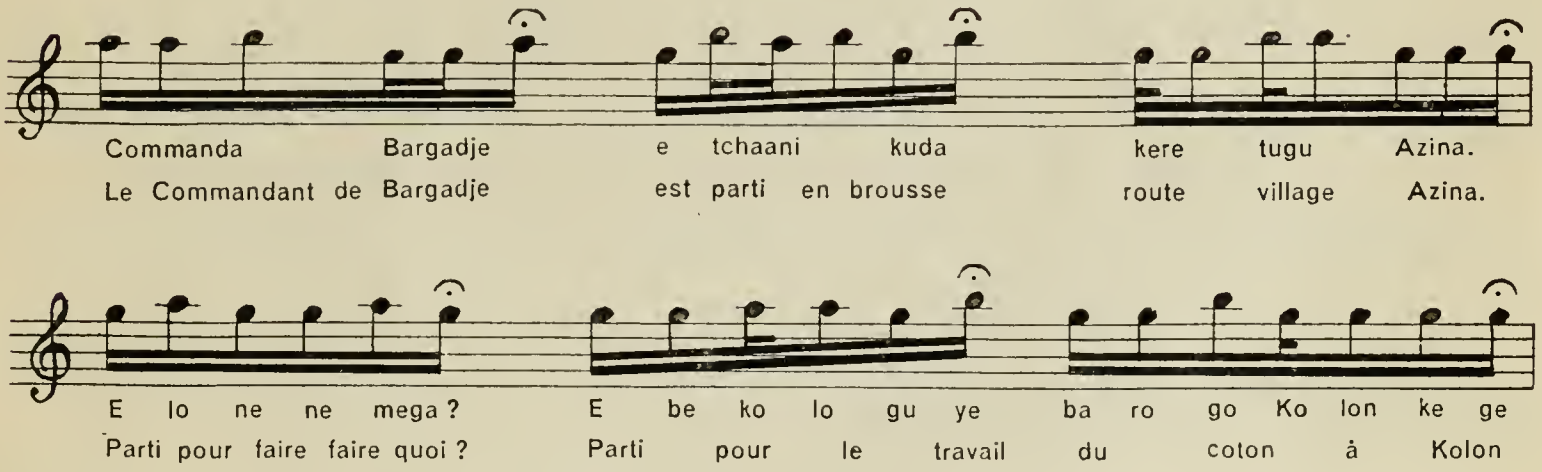
Toute la numération peut être « jouée » par Akpwe :

« Prendre homme » signifie qu'il faut considérer le nombre de ses doigts

Langage des sifflets. — Les tambours de bois ne sont pas les seuls instruments que les Noirs utilisent pour correspondre à distance. Certains sifflets en corne d'antilope ou en bois, sont aussi très répandus.

Au Tchad, où le gibier abonde, ce genre de langage est très en faveur.

Dans le Mayo-Kebi, par exemple, les Lele se déplacent rarement sans porter, attaché au cou par une lanière, le *tebere*, sifflet percé de 3 trous latéraux, qu'ils utilisent en soufflant comme dans une clé.

Ces sifflets font entendre 4 sons — les sons de la langue lele.

Cette conversation fut surprise entre Kefina et Odion :

Ce domaine du parlé musical peut trouver d'autres formes d'expression — en sifflant dans les doigts, en soufflant dans des trompes, ou en utilisant des tambours de peau — mais le fait qu'il n'est question que de reproduire les tons assez limités de la langue afin d'échanger des idées d'ordre pratique, n'offre pour notre étude qu'un intérêt de base.

DU CHANTÉ VOCAL ET INSTRUMENTAL

Si le parlé est musical au point de pouvoir être reproduit par des instruments, comment envisager alors la musique elle-même, sous sa forme la plus simple, le chant ?

Il nous faut pour cela comparer les sons d'une phrase chantée, à ceux d'une même phrase parlée, et nous constaterons, non pas une similitude exacte entre les notes, mais dans les mouvements montants et descendants des intervalles qui — quoique plus libres dans l'air chanté — offrent une courbe souvent comparable.

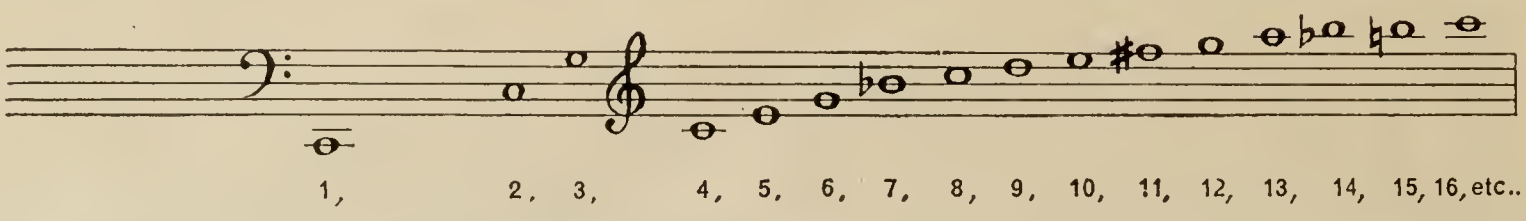
Les tons linguistiques peuvent donc avoir une influence sur la musique, mais ils ne suffisent pas à expliquer son système qui à défaut d'héritage scientifique doit être cherché dans la nature.

Il existe en effet une échelle naturelle des sons, dont il n'est pas surprenant que le peuple noir, en contact étroit avec les phénomènes de la nature, ait adopté instinctivement la règle.

Cette règle, connue en physique sous le nom d'échelle harmonique, démontre qu'un son — émis par les vibrations d'une simple corde tendue, ou de la colonne d'air d'un tuyau — se

compose en réalité d'un son fondamental et d'autres sons ou harmoniques qu'il engendre mathématiquement.

Séparés, ils fournissent une échelle, dont un exemple sur la note *Do* — jusqu'au 16e son — nous servira par la suite d'étalon :



Son fondamental. Harmoniques.

(Modifiés par la division de la gamme tempérée, les sons 7, 11, 13 et 14 ne correspondent qu'approximativement aux notes de notre écriture).

Cette base essentielle acquise, il nous faudrait compléter notre initiation technique par un aperçu des différents modes — groupes de sons choisis par l'inspiration du compositeur dans la grande famille de l'échelle harmonique, et qui traduisent comme les modes antiques, les sentiments qui les ont animés.

Il nous faudrait parler des diverses formes de composition, liées aux innombrables coutumes des tribus ; de l'harmonisation, de l'instrumentation. Mais devant une telle tâche, nous ne pouvons qu'avoir recours aux exemples que nous choisirons judicieusement.

Ils nous conduiront de la mélodie la plus simple à la partition type d'un grand tam-tam ; de l'instrument le plus primitif aux grands solistes, sans différencier — selon l'idée exposée plus haut — les voix humaines des voix du bois, de la liane, de l'ivoire, de la terre.

Deux instruments semblent être à l'origine des premiers sons que l'homme ait imaginés : la trompe et l'arc musical.

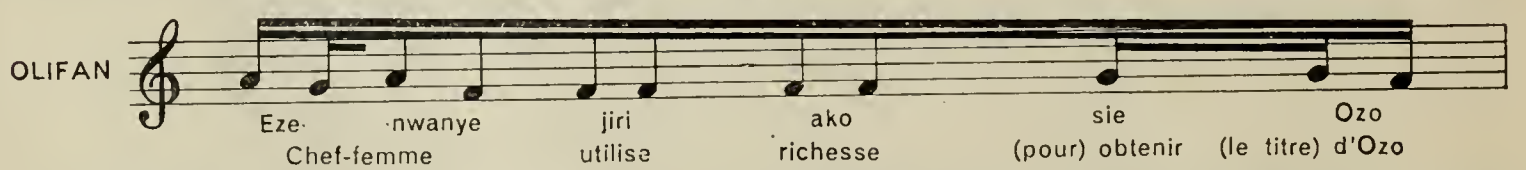
Des trompes. — Les trompes se taillent dans une racine creuse, un bois, une corne ou une dent d'éléphant, et il n'est que de lire d'anciens récits pour se rendre compte que leurs véritables accents perdent de leur caractère.

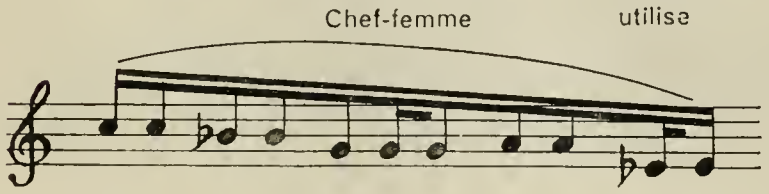
Pigafetta, voyageur et historien italien du XVIe siècle nous a laissé dans son ouvrage « Relation du Royaume de Congo et des pays voisins » ces précieuses observations :

« Les instruments de la troisième espèce sont des dents d'éléphants, dans lesquelles on souffle par une embouchure transversale. Le son n'en est guère moins belliqueux que celui de la trompette. Ces instruments sont de grandeur inégale. Les plus grands sont ceux du Général, qui s'en sert pour communiquer ses ordres par divers sons, et les officiers inférieurs, qui en ont de plus petits, répondent par les mêmes notes, pour lui faire entendre qu'ils comprennent ses intentions. On se sert des mêmes instruments dans l'action. Les Chefs avec cette espèce de tocsin jouent, dansent, encouragent leurs compagnons et leur font connaître par la différence des sons quelle est la grandeur du danger et quelles sortes d'armes ils ont à redouter. »

Il va de soi que si l'usage de l'olifan et de ses proches parents disparaît, sa technique (qui se rapproche de celle du cor et réclame une éducation spéciale) a fortement baissé. Les musiciens actuels paraissent ne pouvoir sortir que 3 à 4 sons de leurs instruments. Aussi nous faudra-t-il, à défaut d'exemples intéressants, nous écarter géographiquement de notre territoire pour emprunter aux Ibo de Nigeria — qui ont de nombreux points communs musicaux avec nos Bantou — ces deux phrases.

L'instrument de notre étude est si vieux que l'ivoire a pris une teinte sombre presque violacée. Son nom ibo est *opi-odo-enyi* — littéralement corne-ivoire-éléphant.





Le léopard se sert de sang pour laver ses pattes

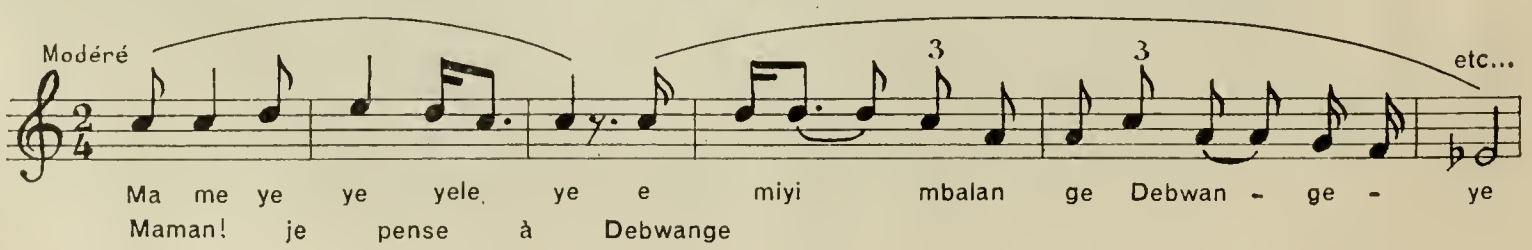
Le titre d'*ozo* ne peut être porté que par un homme ou une femme très riche possédant beaucoup d'ignames, de cacaoyers et de bétail.

Lorsque cette personne l'obtient, elle a droit d'acheter et de manier *opi-odo-enyi* Si c'est une femme, elle prend le titre d'*eze-nwanye*, femme-chef.

La deuxième phrase forme un surnom donné à une personne ayant obtenu ce titre. C'est un éloge au léopard ainsi qu'à l'homme-*ozo*, car il est capable de tuer tellement d'animaux pour sa nourriture qu'il se lave les mains dans leur sang.

L'analyse des sons ne permet ici aucun doute. L'accord ne peut dépendre que des vibrations de la colonne d'air de l'olifan. Soit des harmoniques 7, 8, 9, 10, 11 et 12 de la fondamentale *Fa*.

Afin d'établir dès maintenant un lien concret entre l'étalon fourni par l'olifan et l'organe de la voix, nous allons opposer à la notation ci-dessus un chant parmi tant d'autres du même mode et qui paraîtrait fort étrange si nos calculs ne l'expliquaient pas.

Il s'agit d'un chant de Bikumbi — vierges séquestrées vili — du Moyen Congo :

Nous reconnaissons les sons 7, 8, 9, 10, 12, 13 et 15 de la même fondamenale *Fa.*

De l'arc musical. — Une fine liane tendue par un bois flexible comme le serait l'arc du chasseur.

Mise en vibration, cette corde ne rendrait qu'un son bien pauvre, si la technique du joueur n'en tirait des sons inattendus. L'arc en effet personnifie à merveille le principe de l'échelle naturelle des sons.

La fondamentale est ici la corde vibrant à vide.

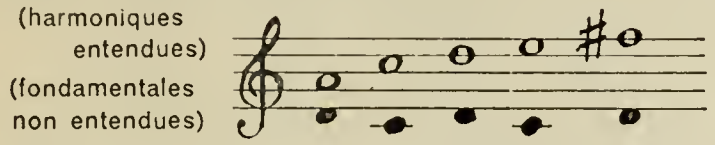
Les harmoniques sont séparés du son initial par la bouche de l'exécutant ouverte plus ou moins devant la corde, et dont la cavité joue en outre le rôle de résonateur.

Les vibrations sont obtenues en frappant la corde à l'aide d'une baguette tenue de la main droite.

Mais l'arc a un moyen d'enrichir ses possibilités musicales. Un bâtonnet, sorte de touche, maintenu de la main gauche et appuyant à volonté sur la corde en change la longueur et, par cela même, la fondamentale.

Cette dernière — qui engendre à nouveau d'autres harmoniques — se trouve le plus souvent placée à la distance d'un ton ou d'un 1/2 ton au-dessus de la note « à vide », le mouvement de la main gauche étant gêné par le fait qu'elle tient, non seulement la touche, mais l'arc lui-même.

Nous allons prendre comme exemple la gamme faisant l'objet de notre notation :

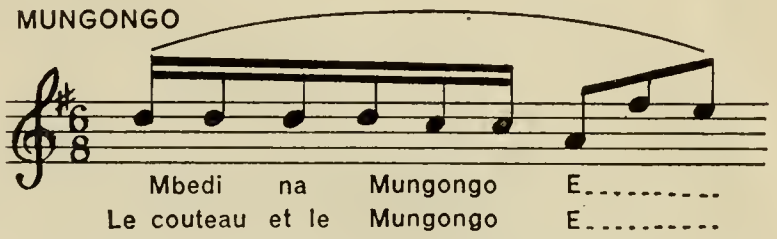


La, Ré, Fa dièse, harm. 3, 4, 5 de la fondam. Ré.
Do et Mi, harm. 4, 5 de la fondam. Do.

Mais revenons à son utilisation pratique et assistons à un jeu chez les Tsangi du Niari — Moyen Congo — où il est un des « interprètes ».

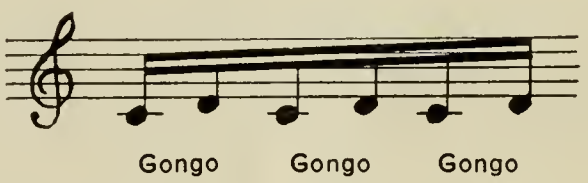
Ce jeu qui prend le nom de l'arc ou *mungongo*, se déroule un peu comme notre « cherchez et vous trouverez ».

Trois personnes y figurent. L'une d'elles, après avoir caché un objet, va en indiquer la place au joueur de *mungongo*. Celui-ci, ainsi averti, attend — en répétant l'air de l'objet à trouver — les questions que ne manquera pas de lui poser (sous une forme traditionnelle) le troisième acteur.

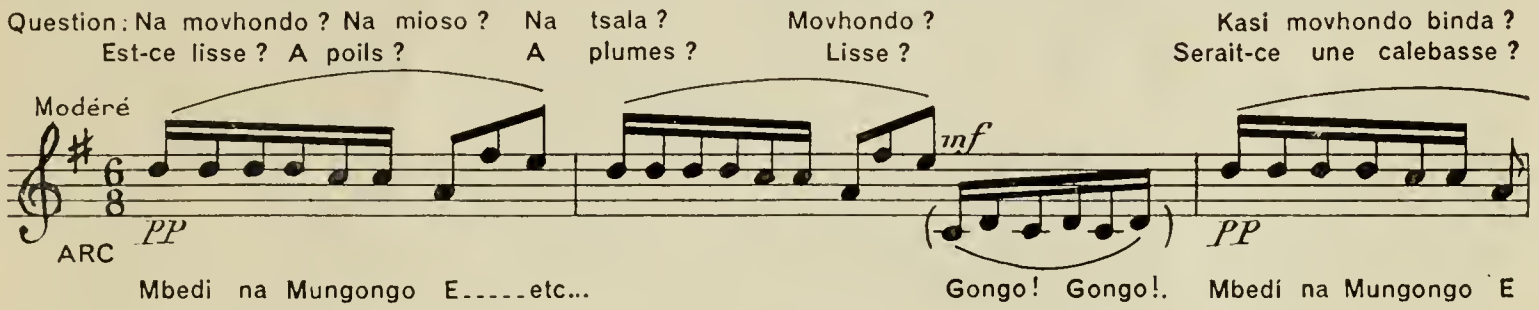
L'objet à trouver est ici un couteau dont voici l'air et les paroles :

Ce motif répété va servir d'accompagnement au questionneur :

« Me pasi na pindi na bola. Obola ? »

Je « divise » la brousse du village. Est-ce au village ? (qu'il est caché).

Celui-ci « brûlant », va recevoir l'encouragement du *mungongo*, traduit par ce second motif composé, cette fois, de l'émission directe des 2 fondamentales,

dont la signification peut se comparer à l'expression populaire « tu brûles ».

Et le jeu se poursuivra jusqu'à ce que le questionneur, suffisamment renseigné par le *mungongo*, retrouve le couteau...

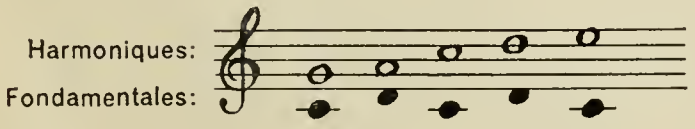


(L'ignorance simulée de la qualité de l'objet à trouver prouve bien le caractère traditionnel de ce jeu).

Enfin, *mungongo* accompagne aussi des contes, dont l'histoire est reconstituée avec le même cérémonial.

D'autres gammes peuvent, suivant le jeu de la bouche et de la touche, naître spontanément de l'arc musical et se retrouver dans les chants.

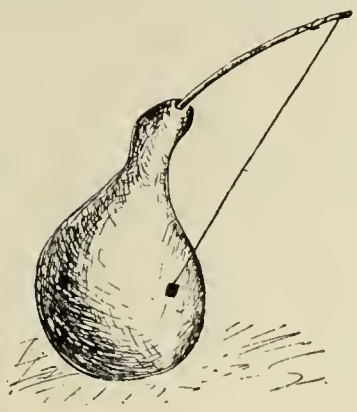
Signalons, parmi la plus commune, la gamme pentatonique attribuée aux Grecs, dont la forme, est ici curieusement reconstituée :



Sol, Do, Mi harm. 3, 4, 5 de la fondam. Do.
La, Ré harm. 3, 4 de la fondam. Ré.

Enfin, l'arc, s'il nous fournit de précieuses indications musicologiques, sera pour nous — comme il a été dans l'histoire de l'évolution de la harpe — le point de départ d'une étude sur les instruments à cordes.

De l'arc sur calebasse. — En restant chez les Tsangi, nous trouverons un instrument dont la corde unique est aussi tendue par un bois flexible, mais a l'extrémité inférieure encastrée dans le goulot d'une calebasse.



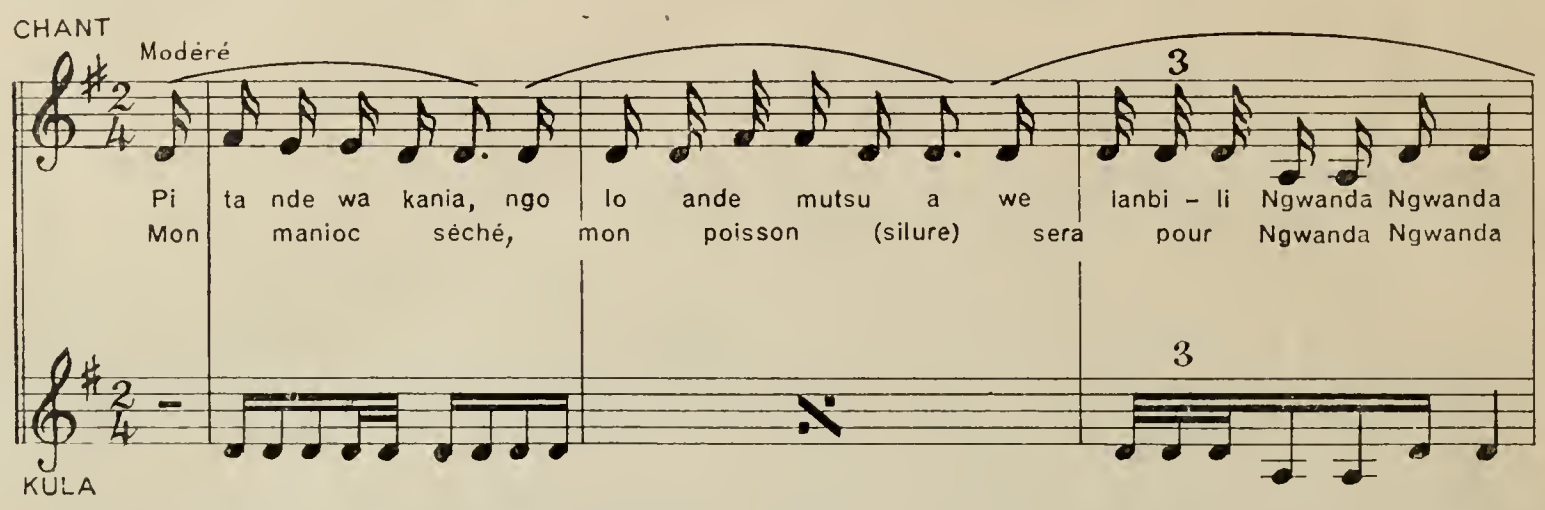
ARC SUR CALEBASSE.

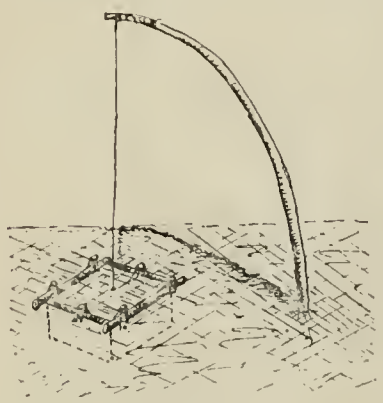
A l'audition, il dénonce une technique bien differente de celle du *mungongo*, se rattachant déjà à la harpe.

Du nom indigène de *kula*, il sert à accompagner les danses des jeunes gens, s'efforçant à suivre la ligne mélodique du chant, par des sons pincés et étouffés des deux mains ; ou simplement

à rythmer la cadence par le choc des ongles de la main droite sur la calebasse.

Diverses notes sont produites — quoique limitées — en faisant pression d'une main sur l'extrémité supérieure de l'arc.

Voici un fragment d'une danse de jeunes gens, accompagnée au *kula*. La suite du chant nous apprend qu'il dépend de la gamme pentatonique, transposée une tierce mineure inférieure, comparativement à l'exemple précité :

Les couplets offrent, tout à tour, différentes nourritures à Ngwanda Ngwanda qui paraît être un personnage légendaire, que nous retrouvons ayant donné son nom à un proche parent du *kula* chez les Bembe du département du Pool.



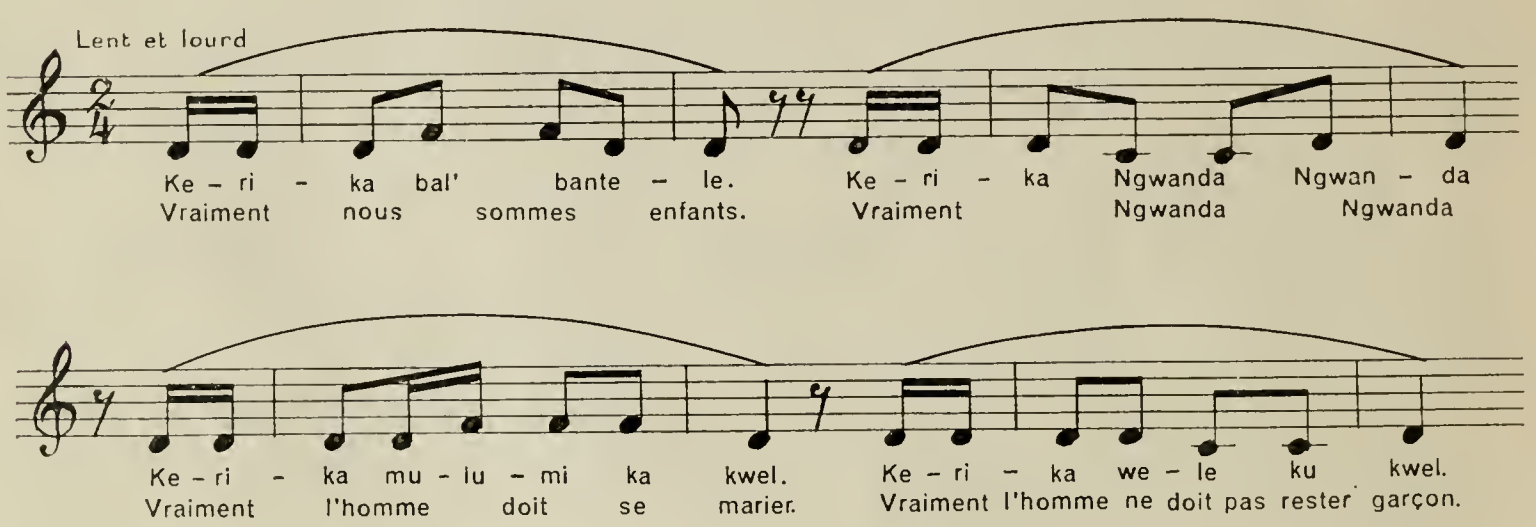
ARC EN TERRE

L'arc en terre. — *Ngwanda ngwanda* ou l'arc en terre se compose — comme son nom ethnographique l'indique — d'un bois flexible planté en terre. Sa corde est accrochée à une tôle fixée au sol par des piquets. Cette tôle couvre une fosse préalablement creusée, et qui, en amplifiant le son, donne à l'instrument un timbre particulier correspondant assez bien à la phonétique de son nom vernaculaire.

Ce nom désigne aussi l'esprit de la terre qui, s'il faut en croire les récits des anciens, était interrogé par le féticheur avant les combats « afin de connaître à l'avance le nom des guerriers tués ».

La tôle n'existait évidemment pas à cette époque, et c'était une grande calebasse contenant un « médicament » que l'on enterrait.

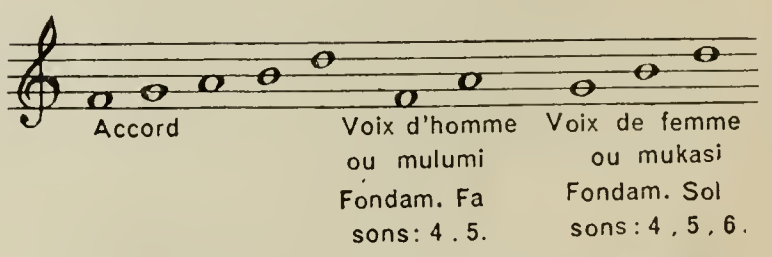
Faute de combats, *ngwanda ngwanda* amuse les jeunes garçons qui s'en servent pour se moquer des grandes personnes.

Ses moyens musicaux se bornent ici à trois sons :

« **Nsaambi** ». — Du simple bois tendu, nous allons passer à un instrument en réunissant cinq encastrés dans une caisse — bloc de bois léger, évidé, puis fermé par une table d'harmonie clouée ou chevillée qui reçoit les cordes.

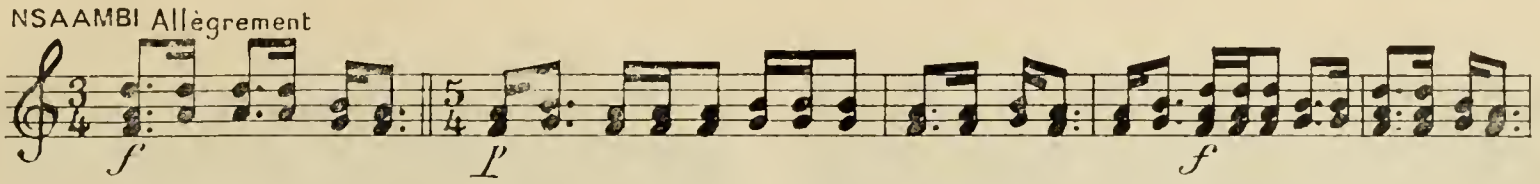
Communément appelé *nsaambi* par les Teke, Lali et Sundi du Moyen Congo, il est mis en vibration par un plectre en vannerie. Ce plectre embrasse constamment les cinq cordes, tandis que les doigts de la main gauche étouffent celles qui ne doivent pas être entendues.

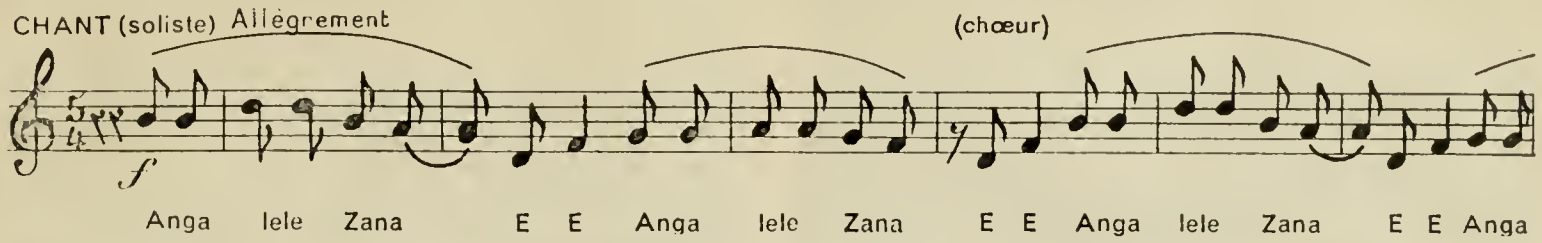
Son accord est variable. Le suivant, un des plus usités, nous offre, en plus de nos connaissances, une particularité très répandue : sa division en voix d'hommes et de femmes. Curieuse remarque, en faveur du système de la double fondamentale née de l'arc.

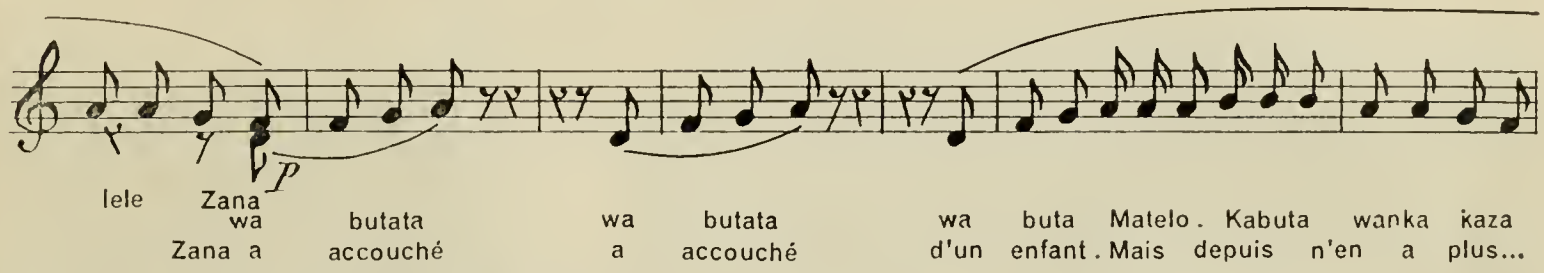
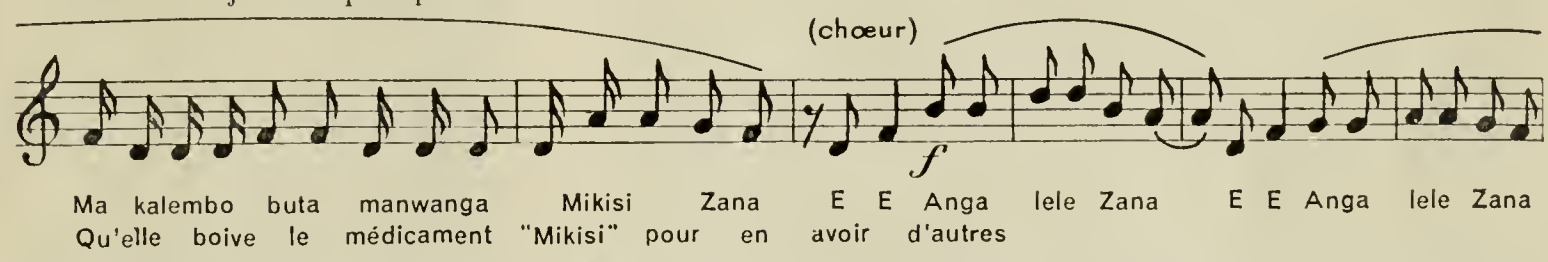
A noter la logique de cette idée symbolique qui considère les sons issus de la fondamentale la plus grave comme ceux de l'homme :



Cette audition nous est donnée par Matsumbu, scieur de long ou bûcheron sundi. C'est un air de la danse manika de son pays (souvent dansée par de vieilles femmes).

Le *nsaambi* commence seul :

et accompagne le musicien chanteur, dont la voix est reprise par les danseurs :

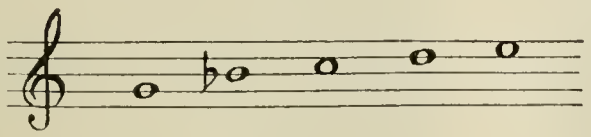


Matsumbu, soliste, semble chercher ses mots et, soudainement, les lance d'un trait :

le « refrain » toujours repris par les danseurs :

...et ainsi, va se continuer la danse manika. Matsumbu ne faisant entendre que son *nsaambi* ..inement nuancé, ou reprenant son chant dont les paroles, parfois inchangées, subissent quelques modifications rythmiques et mélodiques rappelant le hot, sans pour cela que son accompagnement ne s'harmonise parfaitement avec ses fantaisies.

De la harpe. — De l'arc, qu'il soit unique ou assemblé comme dans le nsaambi, notre progression va nous conduire au manche arqué à plusieurs cordes, instrument méritant l'appellation de harpe. L'Oubangui va nous en fournir un spécimen.

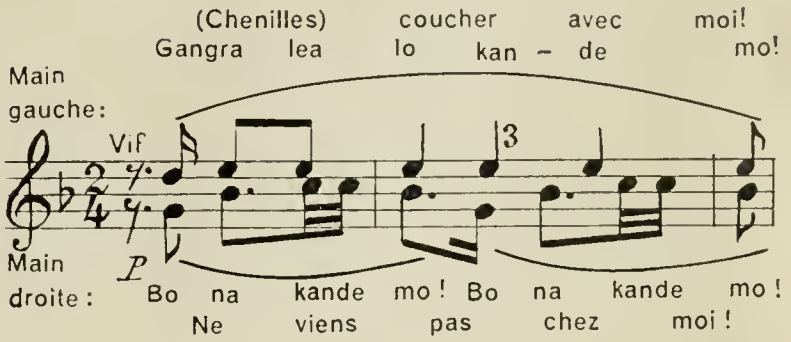
Kundi — tel est son nom dans cette région — se fabrique en deux matières — bois et peau. La première donne le corps et le manche ; la seconde, la table de résonance où viennent s'accrocher les cinq cordes que des chevilles tendent à volonté.

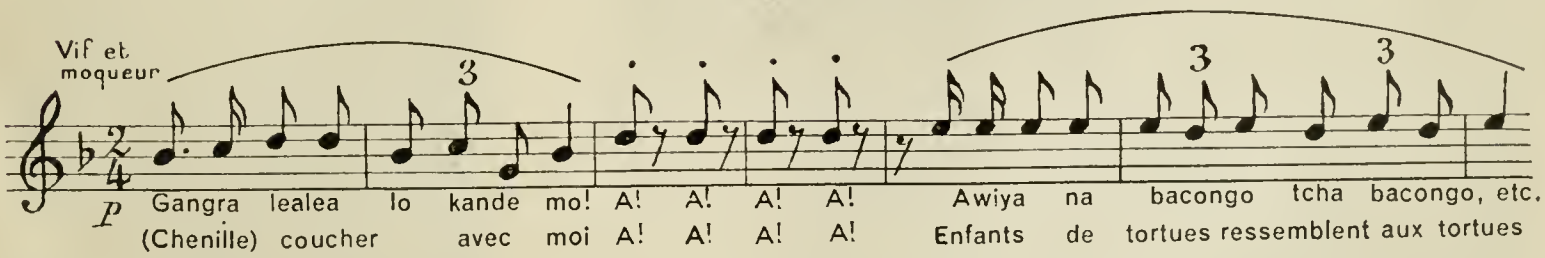
Souvent accordée sur la gamme pentatonique, elle utilise aussi ce mode, sons 6, 7, 8, 9 et 10 de la fondamentale *Do* :



C'est ce dernier qui, par la main droite, la main gauche et la bouche du musicien-chanteur, va nous exprimer les ennuis d'une femme... avertie !

Le jeu des doigts commence et, par la suite, servira de motif accompagnateur :



au chant bavard, coupé de petits cris rythmés de surprise, d'indignation, dont voici deux phrases parmi tant d'autres :

Signification :

Une femme refuse les avances d'un galant qu'elle ne trouve pas à son goût, en le traitant de gangra lea (ou lealea), espèce de chenille dédaignée des Banda, mais que certaines tribus mangent.

Elle lui dit aussi, le comparant à son père — qui

1

2

3

4

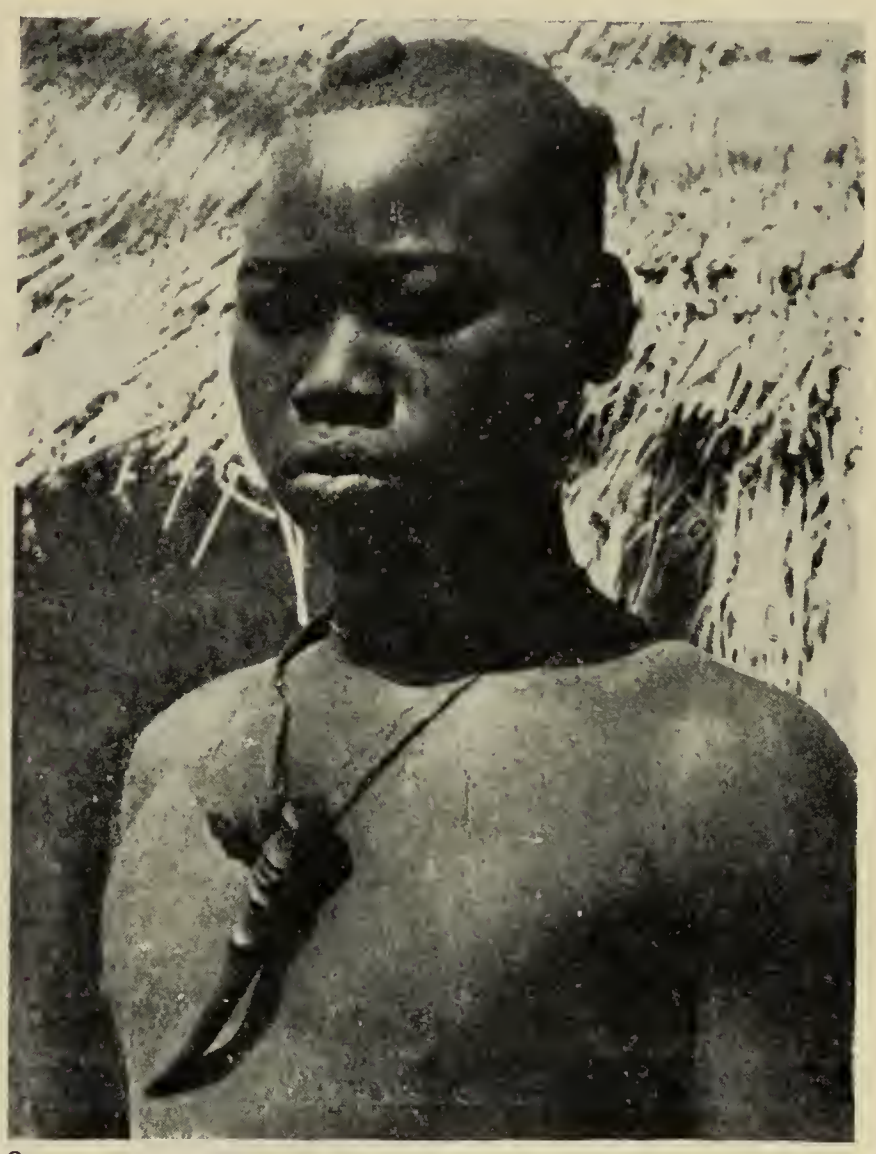
5

1. Arc musical. — 2. Balafon. — 3. Tambour a membrane tendue par des lanières. — 4. « Nsaambi ». — 5. « Kundi », harpe de l'Oubangui. — 6. Sonnailles de danse. — 7. Olifan. 8. Sifflet de corne. — 9. « Sanza ». — 10. Trompes graves. 11. Xylophone.

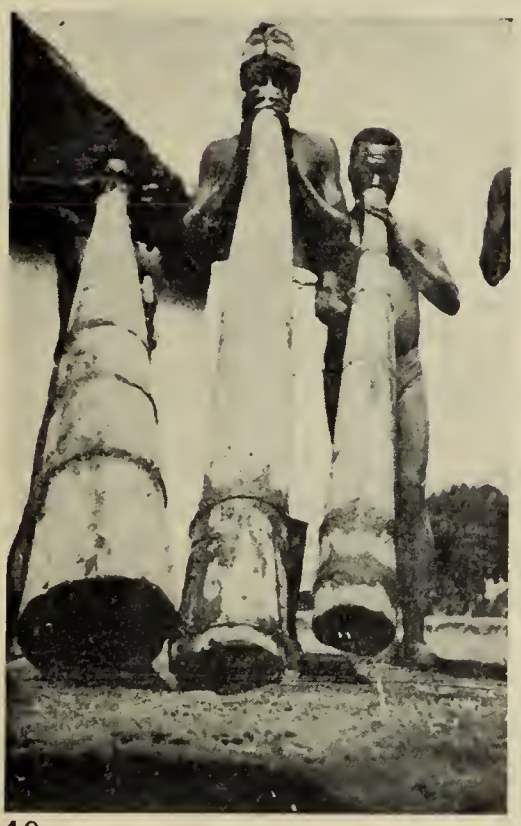
6

7

9



8



10

11

ne devait pas avoir une bonne réputation — « que les enfants des tortues (bacongo en banda) sont également des tortues ».

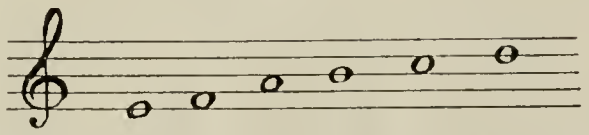
Le « mvet ». — Une harpe arquée, aussi, mais présentant une particularité qui l'assimile en même temps à la cithare par la présence d'un chevalet, et la fait désigner pour cette raison harpe-cithare, est le *mvet* du Gabon.

Taillée dans une branche de palmier, son arc va lui fournir, en outre — par sa qualité fibreuse — ses cordes. Celles-ci, détachées, seront tendues en leur milieu par un chevalet planté dans le bois de l'arc.

Des anneaux coulissants — en raphia — permettent de régler l'accord.

Une calebasse (ou plusieurs) fixée au corps de l'instrument en renforce le son.

Le modèle que nous allons étudier possède 4 cordes qui, divisées par le chevalet, donnent 8 sons au *mvet*. Néanmoins, deux étant doublés, nous n'obtenons qu'une gamme de 6 notes :

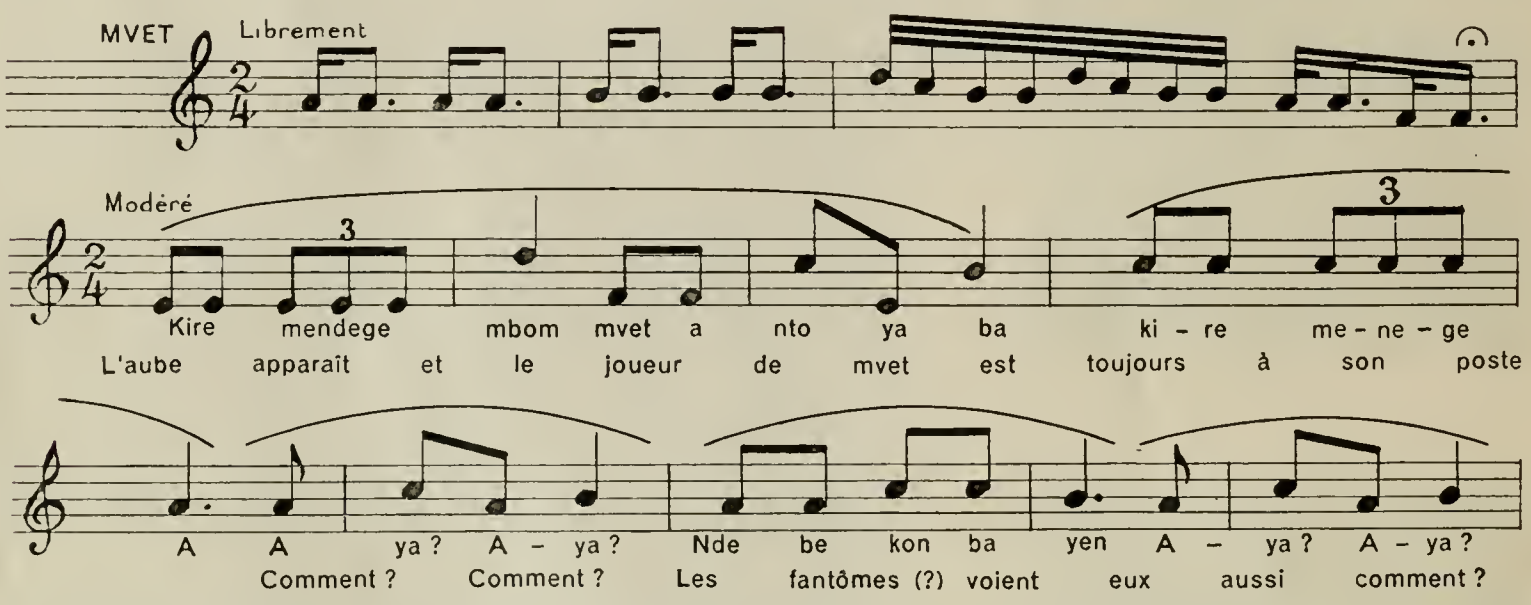


s'analysant ainsi : *Mi*, *Si*, *Ré*, sons 4, 6, 7 de la fondamentale Mi ; *Fa*, *La*, *Do*, sons 4, 5, 6 de la fondamentale *Fa*, exemple — suivant la règle de l'arc musical — de deux fondamentales à distance d'un 1/2 ton.

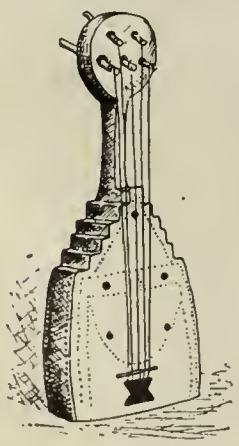
La traduction littérale de la « voix » du *mvet* va

MVET DU GABON.

nous apprendre qu'un de ses usages familiers est de soutenir la vigilance d'un gardien de nuit.

Comme dans bien des cas, avant de commencer à jouer, il va s'assurer par un motif rituel — ritournelle — de la justesse de son instrument :

... impressions de veille, mais aussi sujets à danser, car le *mvet* est un maître en cet art.

Un luth. — Il nous faudrait, avant de quitter le domaine des instruments à cordes, connaître le *ngonfi* qui est joué très agréablement par nos musiciens bembe.



LUTH BEMBE.

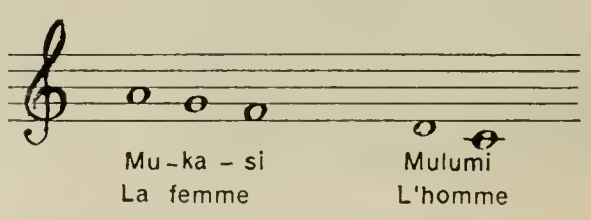
Ces derniers aiment donner différentes formes à sa caisse, que l'on tient à pleines mains, faisant vibrer les cinq cordes avec les deux pouces.

Des sonnailles métalliques lui sont annexées — plaques de fer garnies d'anneaux — ajoutant à ses ressources musicales des vibrations grêles dont les Africains apprécient la qualité. Ces sonnailles servent aussi à rythmer les mouvements du musicien-danseur.

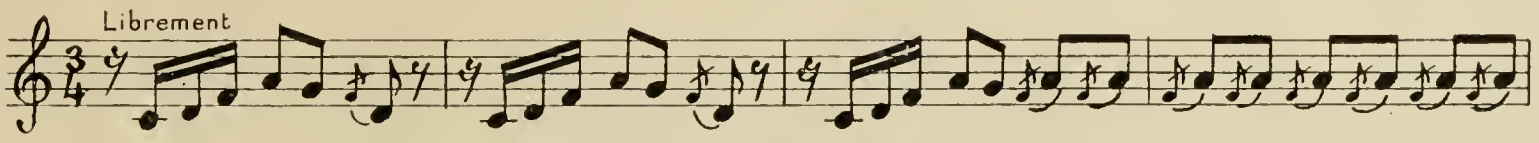
Ngonfi offre de nombreuses satisfactions à son propriétaire, qui ne s'en sépare même pas quand il se déplace.

Fatigué de sa journée, il en jouera pour se détendre, permettant à son entourage de profiter d'une de ses aventures de marche.

L'accord est celui de la gamme pentatonique déjà nommée. Il nous apprendra aussi une chose que nous aurons souvent l'occasion de vérifier. Suivant les principes mâle et femelle, les notes graves — voix d'homme — ne seront jouées que par la main droite (symbole de la force). Et, respectivement, les notes aiguës par la main gauche. Ce qui fait que, contrairement au clavier de notre piano, la gamme, de gauche à droite, se présente descendante.

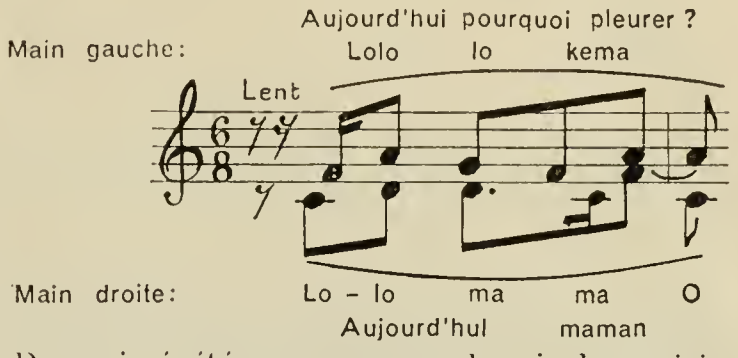


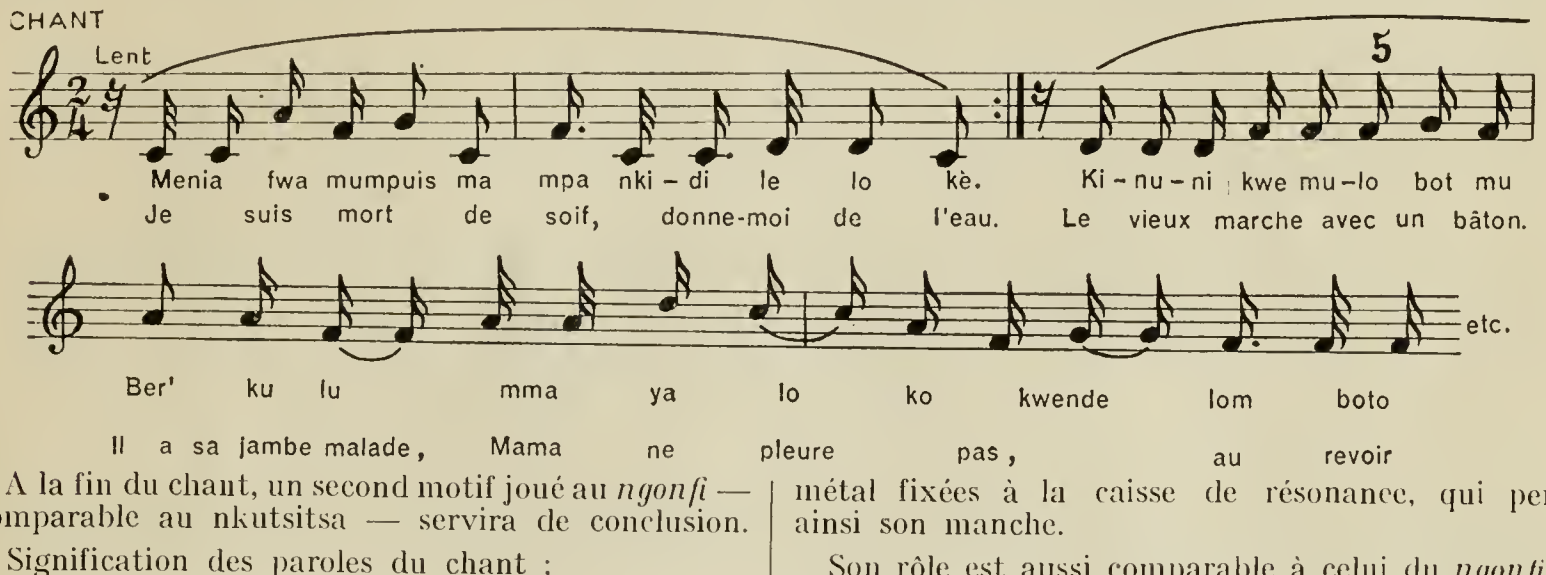
Cette loi est tellement bien observée que le *ngonfi* d'un individu gaucher — ayant, par ce fait, sa force et son adresse dans le bras gauche — aura son accord disposé inversement. Nkutsitsa — là ! essaye ! — est le nom de la ritournelle, contrôlant l'accord du luth :



Dessin musical rituel. elle servira aussi de conclusion, mais alors sera suivie de quelques coups frappés de la main droite sur la table de l'instrument.

Après l'avoir exécutée, le joueur de *ngonfi* va attaquer le thème de la chanson, qui, comme le prouve la traduction littérale des sons, est une sorte de duo entre la main droite et la main gauche.



Duo qui, répété, accompagnera la voix du musicien :

A la fin du chant, un second motif joué au *ngonfi* — comparable au nkutsitsa — servira de conclusion.

Signification des paroles du chant :

Une fille est mariée à un infirme. Cet infirme en est jaloux. Et celui qui a composé cette chanson venait de loin après avoir longuement marché en s'accompagnant justement de son *ngonfi*.

Il lui demande à boire, mais celle-ci se méfiant du caractère de son mari, lui refuse à contre cœur.

Le musicien comprenant son embarras lui dit en poursuivant son chemin « Cela ne fait rien, ne pleure pas, au revoir ! »

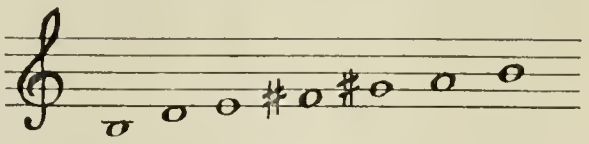
« **Sanza** ». — Une parenthèse doit être ouverte, pour laisser une place à un instrument assez particulier, dont l'aire d'usage très étendue en fait l'un des plus populaires d'Afrique Noire, le *sanza*.

Il se joue comme le *ngonfi* avec les pouces. Mais ceux-ci font vibrer des petites tiges de rotin ou de métal fixées à la caisse de résonance, qui perd ainsi son manche.

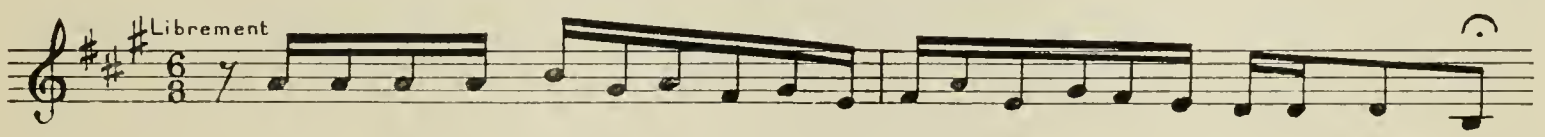
Son rôle est aussi comparable à celui du *ngonfi* ; accompagnant la voix, la danse, la marche de son propriétaire, ou l'aidant à passer une nuit de veille.

Le nombre et la disposition de ses tiges — qui pouvant se déplacer s'accordent — livrent des systèmes nombreux et parfois fort complexes.

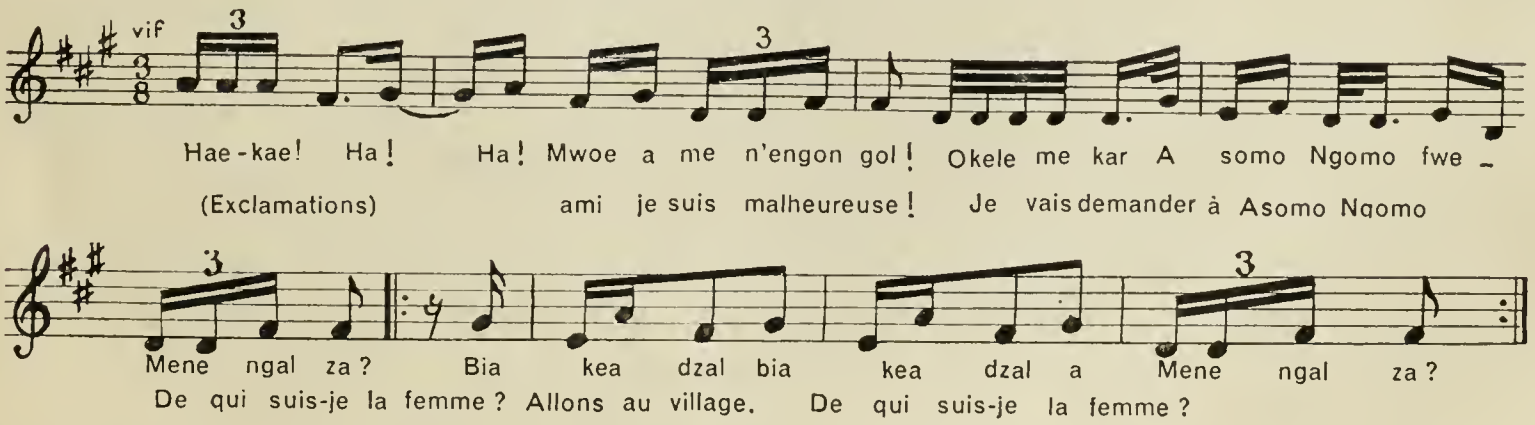
Celui-ci, écouté entre les mains d'un gardien de nuit gabonnais, en possédait 7, formant une très jolie gamme, rigoureuse reproduction des sons 6, 7, 8, 9, 10, 11 et 12 de la fondamentale *Mi* :



Une ritournelle est aussi d'usage avant de commencer l'exécution :



dont les sons vont nous raconter les malheurs d'une femme volage.



« Une femme a deux amants qui se la disputent. Ne sachant que faire elle s'adresse à l'un d'eux, lui disant d'aller au village demander l'avis de son amie d'enfance Asomo Ngomo ».

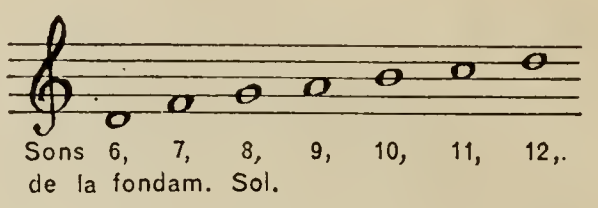
Nos recherches vont passer maintenant à une autre filiation, celle des instruments percutés.

Ce domaine ne nous est pas tout à fait inconnu, les *linga* de l'Oubangui nous ayant déjà donné un exemple.

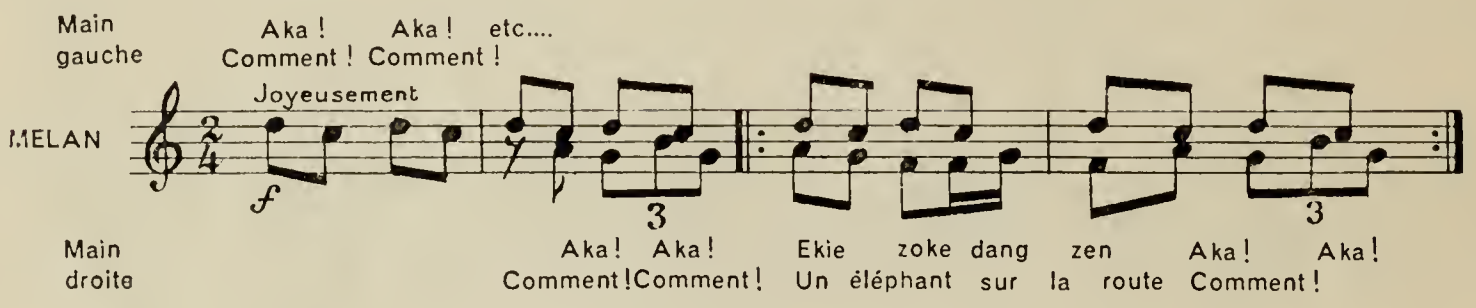
Ces derniers, par certaines qualités — lèvres vibrantes — pourraient être pris pour des xylophones qui, comme chacun le sait, consistent à faire vibrer en les frappant des touches de bois ou de métal.

Xylophones. — En Afrique centrale, les xylophones se composent aussi de touches de différentes longueurs taillées dans un bois dur — généralement de l'acajou — posées puis fixées par des éclats de bambou qui les traversent, sur deux troncs de bananier. La consistance spongieuse de celui-ci offre aux touches un appui, qui les laisse malgré leur contact vibrer. Deux baguettes sont consacrées à cet usage.

Notre exemple trouvé au Gabon (du nom fang de *melan*) a sa gamme identique à celle du *sanza* que nous venons d'étudier, quoique transposée d'une tierce mineure supérieure :



Main gauche et main droite de l'exécutant traduisent en un fragment d'une danse, l'étonnement du compositeur, surpris par le passage d'un éléphant sur une route :



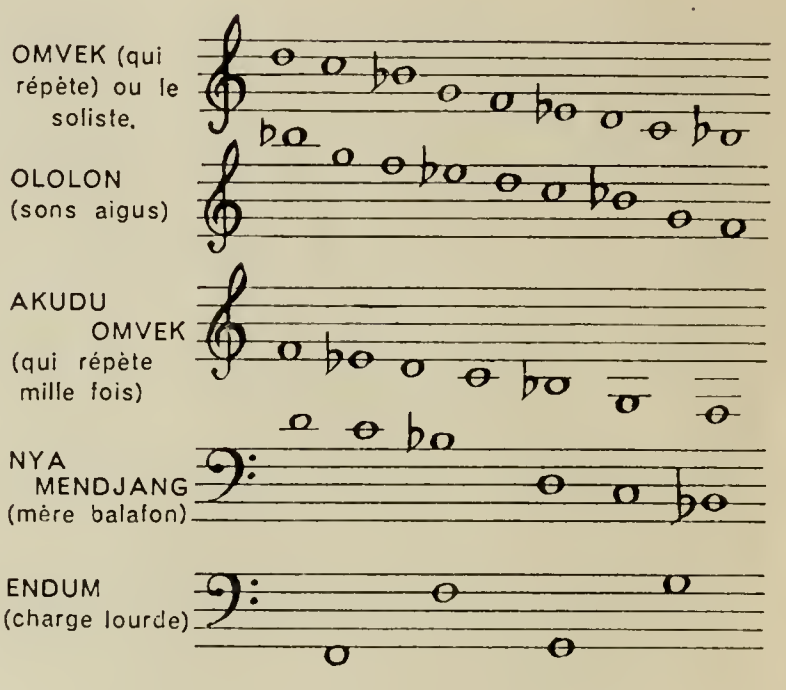
Balafons. — Si le *melan* se rencontre en de nombreux points — sous des noms différents — il est parfois considéré par sa fabrication naïve comme un jouet pour les enfants. Il n'en est pas de même du balafon, nom célèbre dans la famille des instruments exotiques, qui est aussi un xylophone perfectionné.

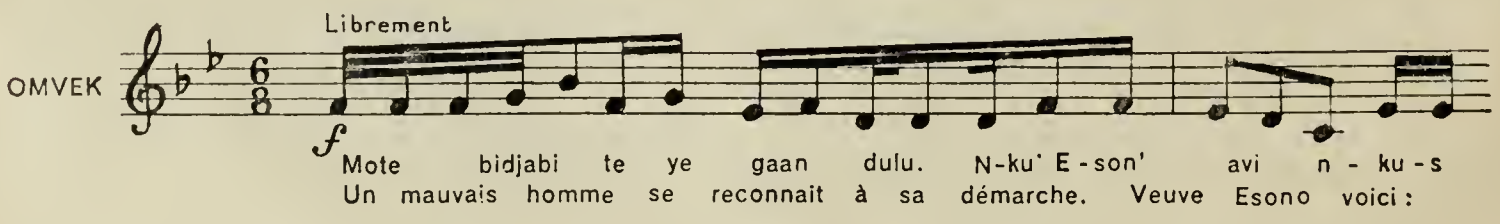
Sa supériorité consiste en des calebasses (ou cornes de bœuf) disposées sous ses touches et taillées de façon à vibrer par sympathie avec celles-ci.

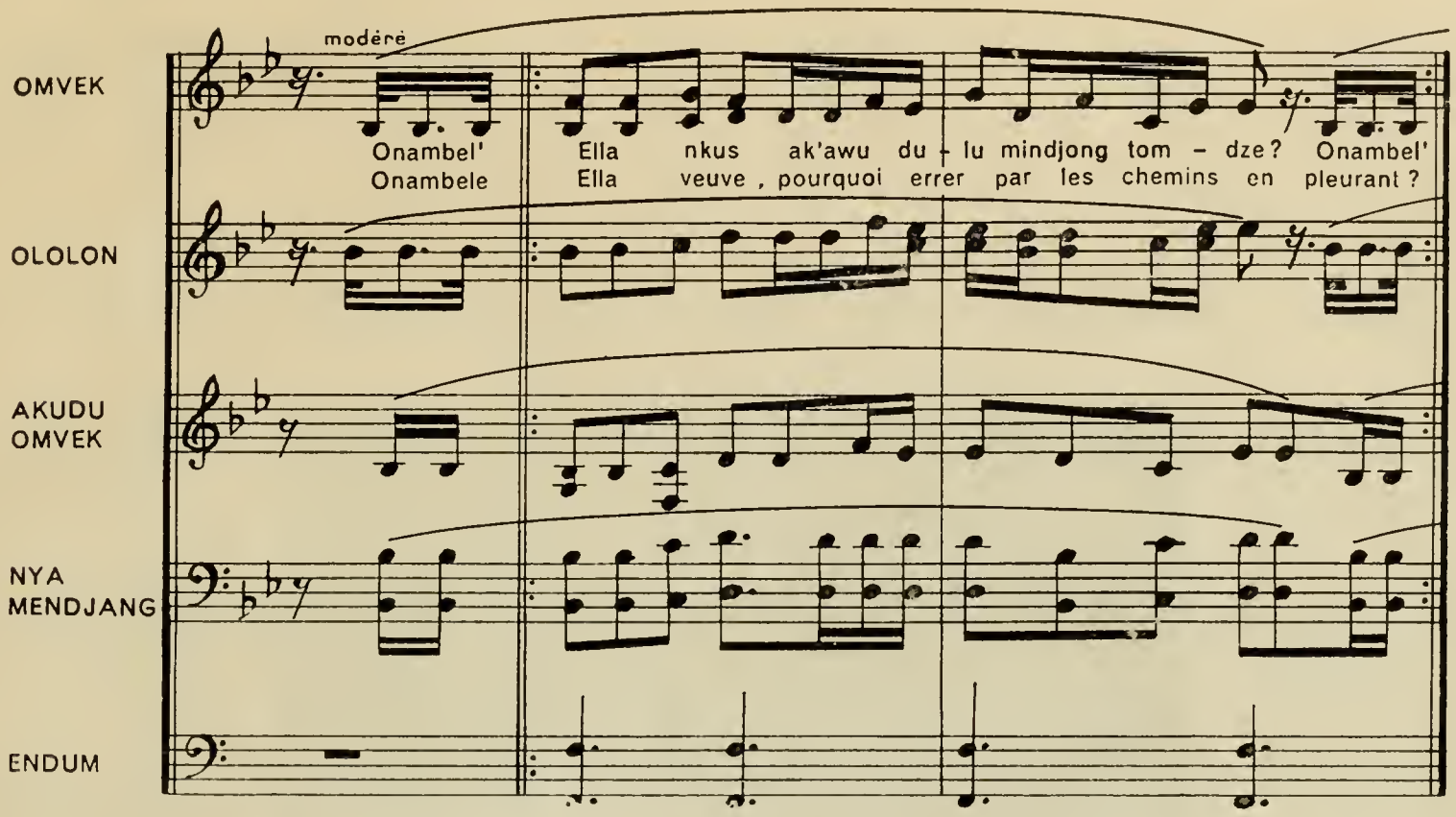
Ses baguettes se terminent par une petite boule de caoutchouc brut, qui contribue avec des membranes en ailes de chauve-souris — situées sur chaque calebasse — à donner à l'instrument une sonorité douce et nasillarde.

Il est rendu portatif par des bretelles, et peut former — comme le prouve notre partition — de véritables orchestres où sont réunis des balafons soprane, contralte, ténor, baryton et basse.

Cette scène se passe encore au Gabon, où des musiciens professionnels sont venus donner un concert à l'occasion d'une fête en l'honneur d'un grand chef.

Les instruments de ce « quintette » portent chacun un nom différent. Leur accord est construit avec les sons 8, 9, 10, 11, 12, 13 de la fondamentale *Si bémol*.

Le chef des balafonistes — le joueur d'*omvek* — commence seul :



suivi de ses musiciens :

Chaque instrumentiste — suivant ses moyens — suit l'*omvek*, « pensant » les sons qu'il ne peut faire. Endum ne se contente ici que d'apporter la bonne basse.

Toutefois, une instrumentation identique nous offre des exemples d'indépendance plus grande des parties, dont les « paroles » bien qu'inspirées du même sujet, différent.

Celles-ci débutent par un proverbe (un mauvais homme se reconnaît à sa démarche) adressé à Esono, mari indigène, ayant chassé sa femme du logis. Sa veuve — par symbolisme — Onambele Ella, ne sachant plus où aller, erre par les chemins, montrant un chagrin que ne justifie pas (d'après le compositeur) la perte d'un pareil époux.

Avec les balafons se termine l'enquête menée auprès des grands solistes de l'A.E.F., ceux dont la voix suffisamment étendue s'impose sans aucun autre secours.

Instruments à vent. — Il va de soi que bien d'autres surprises attendent l'explorateur-musicien, notamment dans le domaine des instruments à vent peu mentionnés jusqu'ici et qui, il faut l'avouer, est de tâche plus ingrate, parce que présentant davantage de diversité et de fantaisie.

Nous avons rencontré par exemple : une sorte d'ocarina taillé dans une minuscule calebasse, joué habilement par son possesseur et fabricant ; une flûte traversière, rare en cette partie de l'Afrique, fournie par une liane creuse très légère, spécialement consacrée aux femmes, qui mêlent aux propres sons de l'instrument des notes vocales flûtées.

Enfin nous ne pouvons clore ce paragraphe sans parler des étranges orchestres de trompes ou de sifflets, qu'ils soient en bambou de différentes longueurs ou même en argile.

Ils procèdent tous de la même technique. Composés d'une douzaine d'exécutants, il se dégage à l'audition l'impression d'un seul souffle, car chacun ne pouvant, par la pauvreté de son instrument, faire entendre qu'un ou deux sons, laisse à son voisin le soin de continuer la phrase musicale, qui, traduite littéralement, livre encore son secret.

Notre photo représente les trompes graves d'un orchestre banda. Taillées dans de véritables troncs d'arbres, leur mise en vibration est si pénible que parfois dans le feu de l'action, les lèvres du joueur éclatent et l'on voit le sang couler de l'instrument.

Les tuyaux de ces prodigieux ensembles n'échappent pas à la loi de la gamme naturelle.

INSTRUMENTS DE RYTHME

Bien qu'il est incontestable que le rythme soit né du mouvement, nous ne pouvons cependant pas le dissocier complètement de l'idée qui l'anime.

Rythme de la marche, de la pagaie, mais aussi de l'esprit lié à l'action ; du langage accordé à l'esprit.

C'est ainsi que les instruments qui lui sont consacrés, procédant plutôt du bruit que du son et n'ayant que le rythme et les nuances comme moyen d'expression, n'en expriment pas moins — par ce que l'on pourrait appeler les 3e et 4e éléments des langues centrafricaines — des pensées concrètes.

Leur grand seigneur est le tambour à une ou deux peaux, dont les spécimens sont si nombreux qu'ils nécessitent une étude fort complexe : tambours à peaux tendues par divers modes d'attaches, clous, chevilles, lanières, etc. ; en forme de fût, de tonneau, de cylindre, de cône, de mortier, etc. ; avec ou sans pied ; joués verticalement ou horizontalement ; à mains nues ou à l'aide de baguettes ; à friction, etc.

Il peut accompagner seul une danse ou former de véritables familles composées toujours du père, de la mère et des enfants.

Sa « suite » l'entoure d'éléments nombreux, complétant la batterie africaine : hochets en vannerie, en calebasse ; sonnailles en coquillages, en graines ; grelots ; sistres ; ceintures et bracelets de danses ; bâtons incisés et raclés, creux et pilonnés ; cloches en fer frappées, etc., dont l'usage est déterminé par les rites suivant les tribus.

Mais la place nous manque pour parler en détail de cette abondante matière, qui, si elle consiste surtout à soutenir la puissante voix du tambour, peut jouer indépendamment certains rôles. Comme

cette mère chantant une berceuse à son enfant en l'accompagnant d'un hochet ; ces circoncis agitant des cloches afin d'éloigner les femmes qui ne doivent pas les voir pendant une certaine période ; cette énorme coquille d'escargot remplie de grenaille, utilisée par des jeunes filles pour rythmer — en s'en frappant tour à tour les épaules et les cuisses — leurs danses.

Aussi allons-nous profiter du dernier tableau qui complètera ce rapide panorama musical, pour nous faire une idée de l'aspect polyrythmique et polyphonique d'un grand tam-tam, tel que l'entend l'Européen qui s'aventure en brousse, où, à distance, les voix humaines se confondent avec celles du bois des cloches, de la peau du tambour, des chuchotements des hochets, voix de la nature !

"MUMPA", CÉRÉMONIE FÉTICHISTE BEMBE

Une scène de fétichisme paraît toujours enveloppée de mystères. Rythmes, chants, cris et gestes étranges.

Grâce à la musique, nous verrons qu'il est possible d'en suivre le déroulement dans ses moindres détails.

Extraits d'une partition complète, voici les éléments essentiels de «Mumpa» cérémonie fétichiste bembe, du Moyen Congo.

Mumpa est faite dans le but de délivrer un malade de son mal physique et d'interroger aussi les esprits dont il pourrait être la victime.

La peau du ngoma est tendue a la chaleur du feu.

Mumpa est symbolisée par une chasse, car il s'agit pour le féticheur, ou nganga, de rechercher les causes de la maladie, comme le chasseur piste le gibier en compagnie de son chien.

Il prendra tour à tour les attitudes de ce dernier, courant, flairant, tombant à l'arrêt, ou celles du chasseur encourageant sa bête, l'interrogeant pour savoir si elle suit la bonne piste.

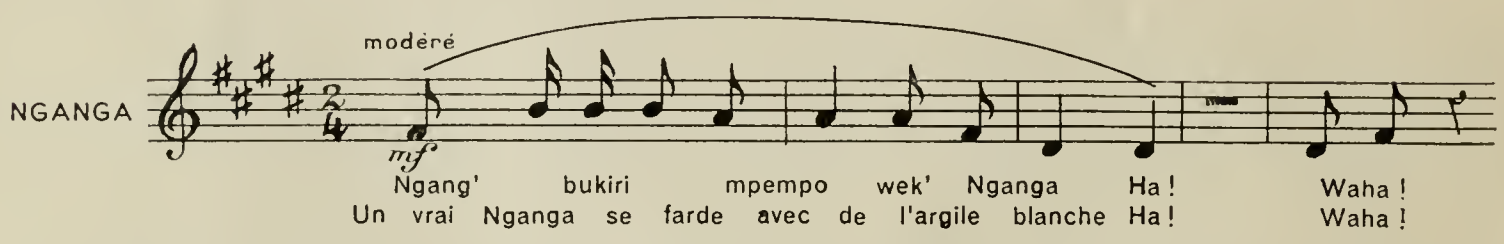
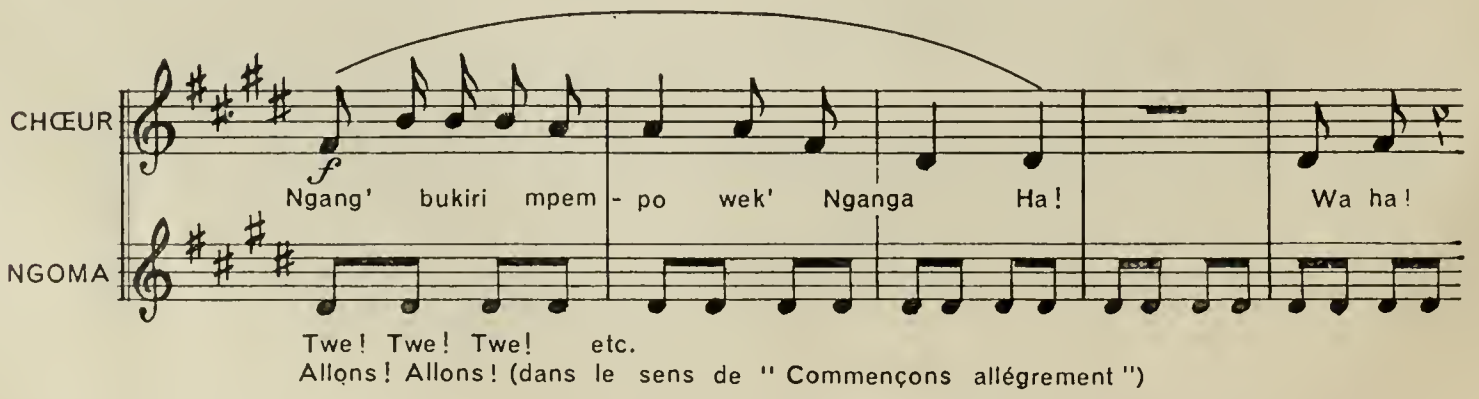
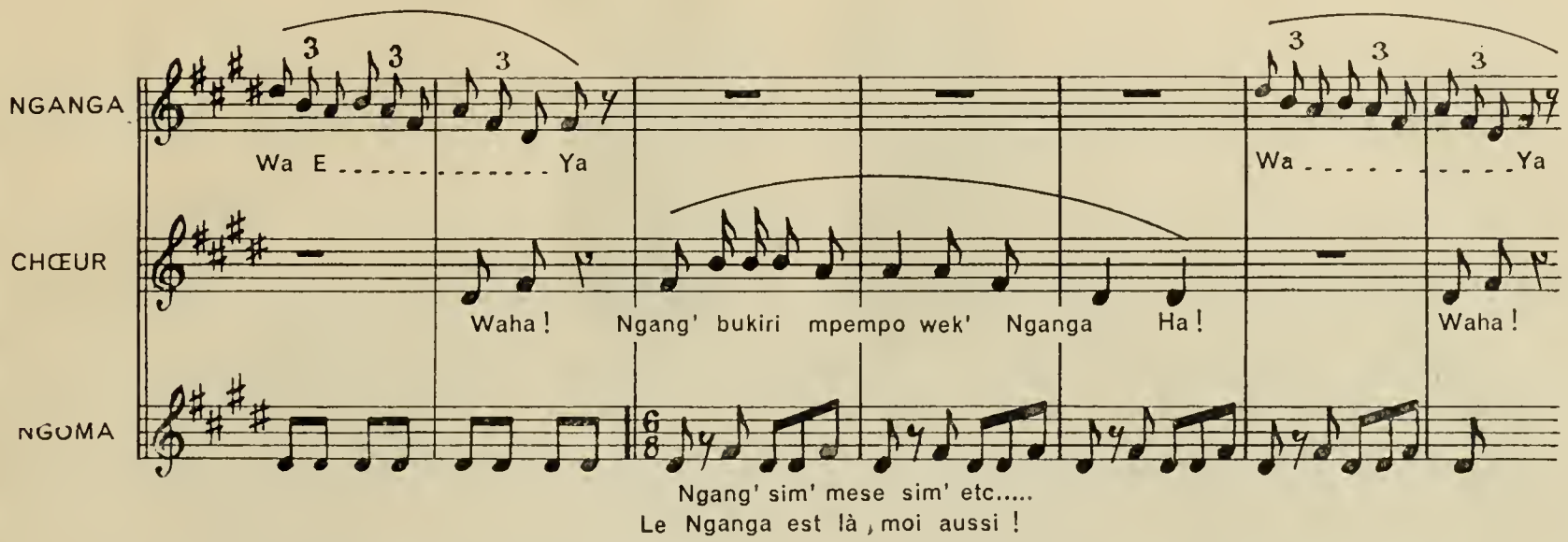
Mumpa peut se diviser en trois parties :

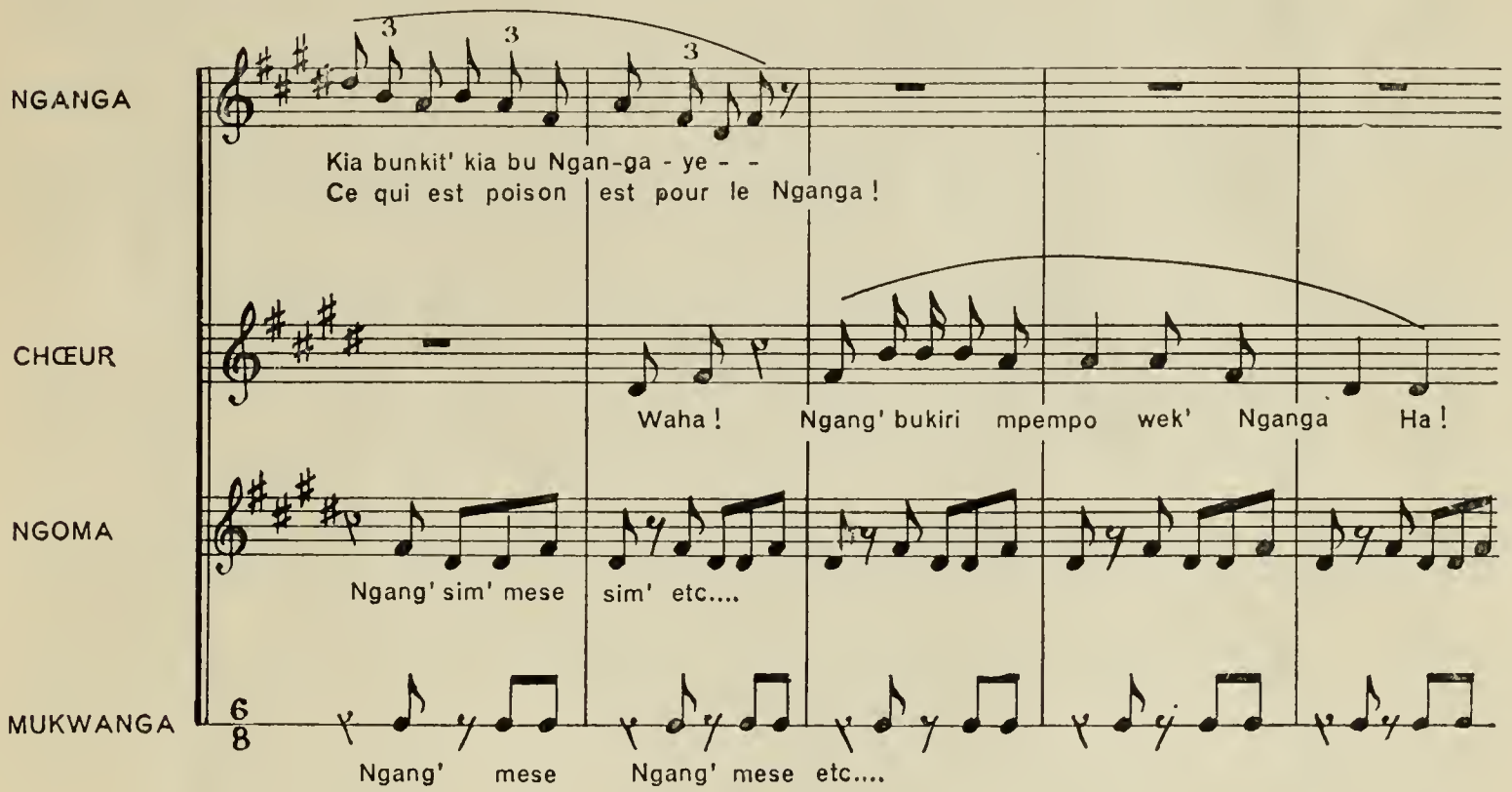
1° Un prélude qui donne au nganga le temps de compléter ses préparatifs en prenant contact avec son public, membres de la famille du malade et gens du village.

2° La série des questions lui permettant d'établir son diagnostic.

3° La série des questions lui permettant de trouver remèdes au mal.

1re Partie. — Prélude

Le nganga entonne seul le premier chant en se prolongeant habilement les yeux d'un trait d'argile blanche « pour ressembler au chien ».

Son chant est comme un signal qui déclenche une réponse de la part du cercle des spectateurs, et les premiers sons du tambour de peau ou *ngoma*, dont la membrane vient d'être exposée au feu afin de la tendre. Tenu par un acolyte du féticheur, ses sons ne représentent ici qu'une valeur approximative du moment, la peau pouvant subir (suivant la température ou le degré d'humidité) des modifications.

Les chanteurs vont continuer pendant toute la durée du prélude à répondre par le refrain qui leur a été imposé aux « couplets » du nganga, qui, afin de donner plus d'assurance à leurs voix, fait entendre des sons inarticulés. Le joueur de *ngoma* en changeant de rythme, rappellera souvent « qu'il est là aussi » et que son rôle n'est pas négligeable :

La cadence est prise, et le fétiheur va en profiter pour préparer son public en l'impressionnant par quelques phrases équivoques ! Tandis qu'un groupe de chanteurs — qui avaient reçu chacun un *mukuanga* ou hochet en calebasse — commence un rythme qui n'est que celui du *ngoma*, dont certaines syllabes sont « pensées ».



Ainsi se poursuivra le prélude, pour se terminer sur le dernier couplet, sorte de défi à ce qui va suivre, « Vous allez voir si je ne mérite pas le titre de nganga ! »...

2e Partie. — Diagnostic

... car la seconde partie peut mettre sa réputation en péril.

N'est-on pas allé le chercher — quelquefois très loin — en ayant auparavant pris soin de cacher le malade à ses yeux ?

Il est logique en effet que le féticheur qui se dit être doué d'un pouvoir surnaturel — et qu'il faut largement rétribuer — commence par donner une idée de sa force en devinant lui-même la partie du corps « qui fait mal » et le lieu où la personne a ressenti ses premières douleurs ; choses que chacun sait dans l'entourage de cette dernière.

Comment va-t-il procéder ?

C'est à partir de ce moment que la chasse va commencer. Du panier consacré à cet usage, il a sorti son matériel, qu'il dispose à terre devant lui :

Un *paquet* composé de pattes et d'os de poulet, de petites pierres, d'amandes, de morceaux d'écorce, qui serviront de « témoins » pendant les questions — un os représentera le village ; une pierre, la route de l'eau ; l'écorce la plantation, etc...

Un *chien fétiche*, en bois sculpté couvert de sang de gibier « pour lui donner de la vie » du nom bemba de *mbwa-kiteki* — dont la présence lui facilitera ses métamorphoses.

Un *plumeau* — en plumes de coq — du nom de *piay*, qui symbolisera par certains mouvements, la queue du chien de chasse, immobile à l'arrêt, s'agitant sur la piste.

Ses *madibu* ou cloches de bois à plusieurs battants qu'il utilise à la manière de castagnettes et qui, comme bien des instruments à percussion de nos orchestres, ne créent, par leur timbre, aucune dissonance choquante avec les autres parties mélodiques, représentent par le son les cloches — de bois aussi — que les chasseurs attachent au ventre de leurs chiens pour mieux les suivre. Celle qu'il tiendra de la main droite donne un son grave, c'est la cloche mâle.

REPRÉSENTATION DU NGANGA PORTEUR DES MADIBU ET DU PIAY.
(Face et profil)

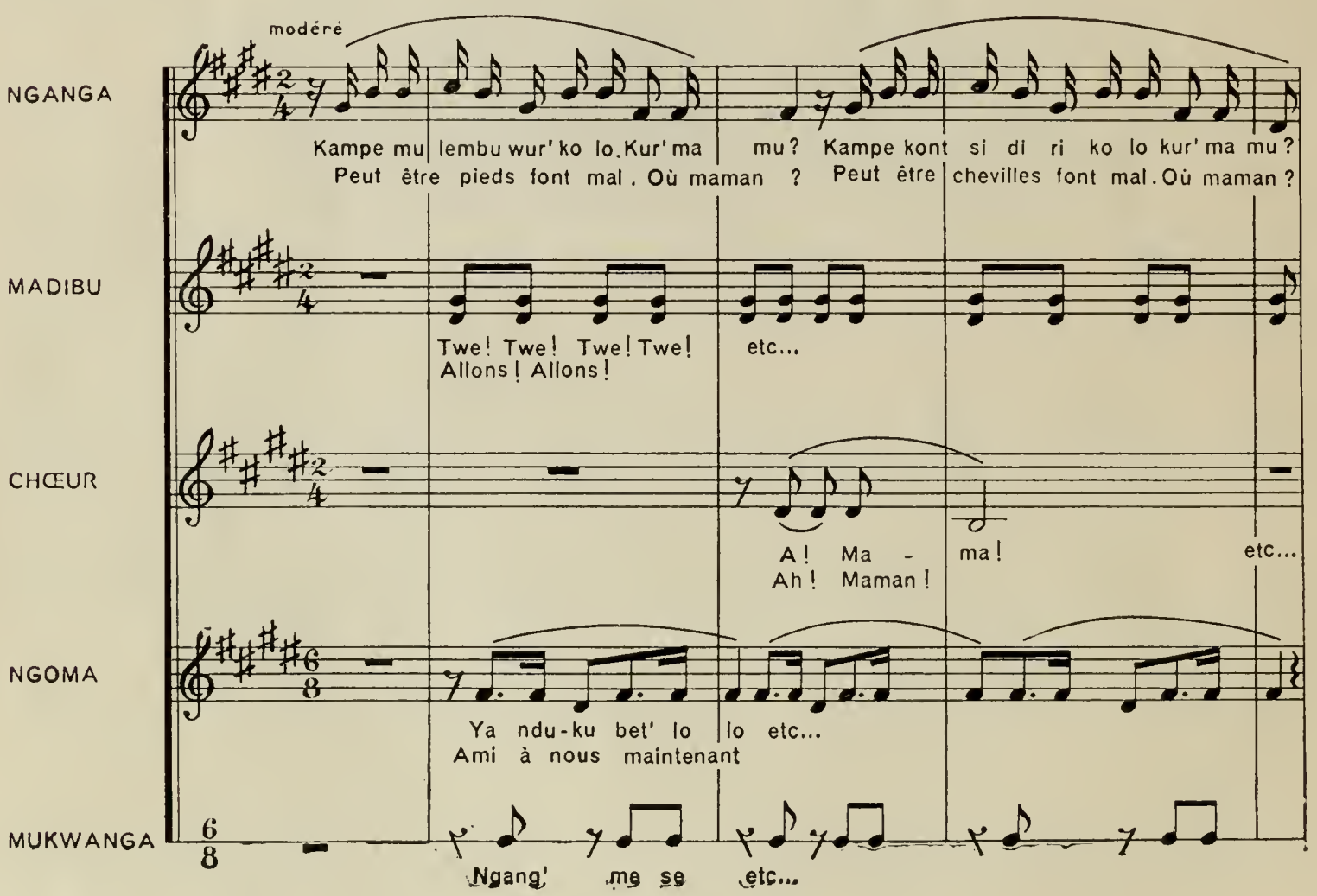
De la main gauche la cloche femelle — sons aigus.

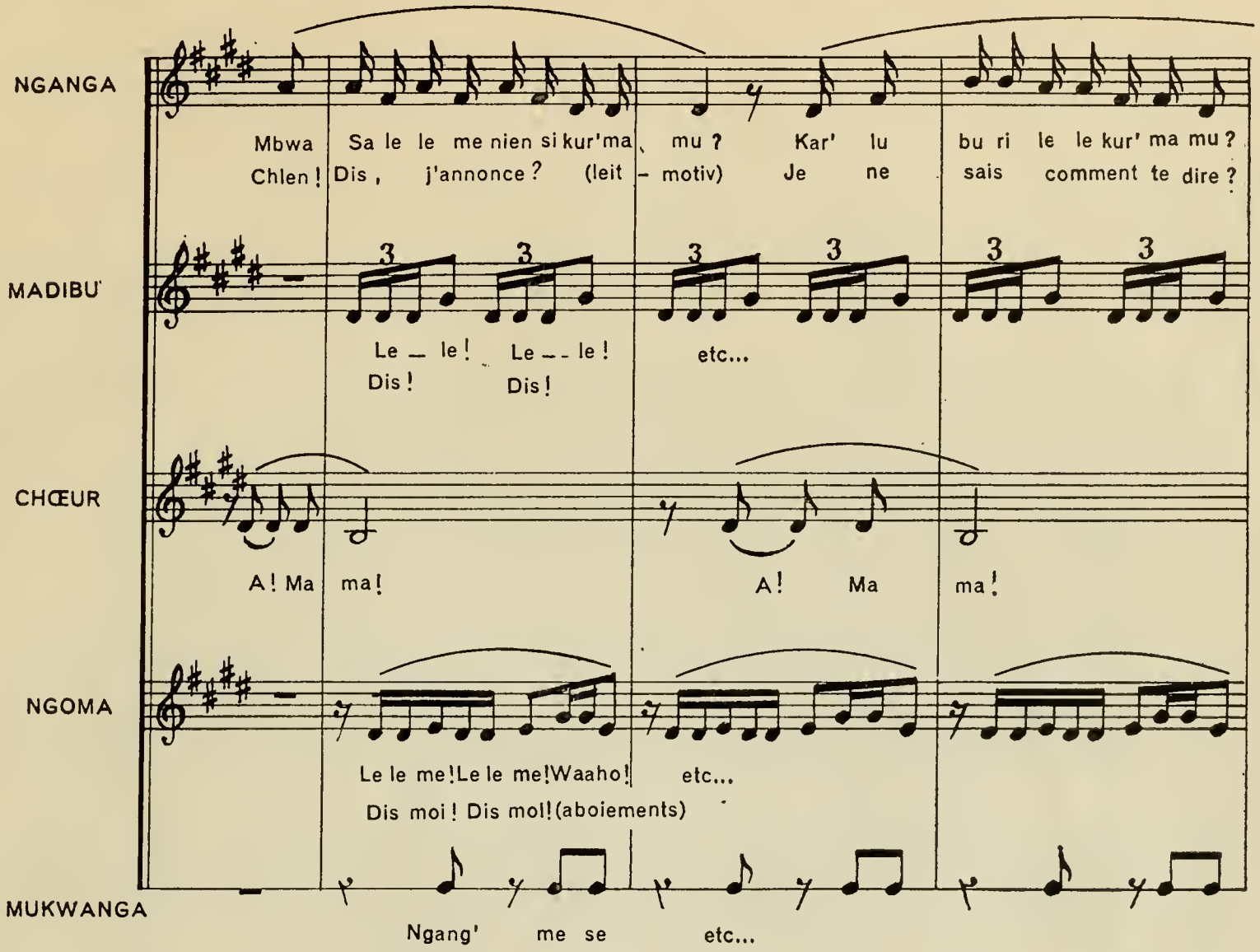
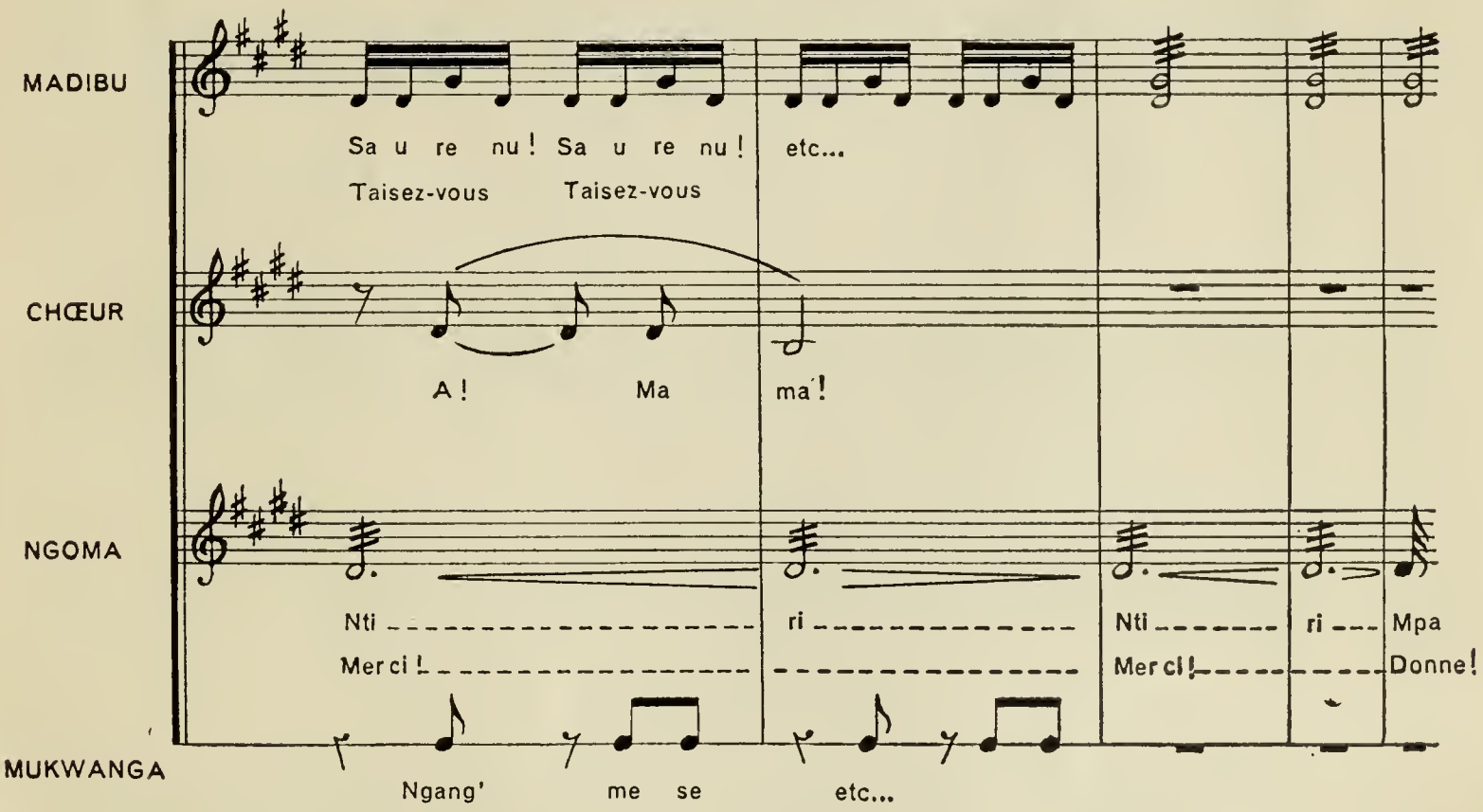
Et enfin, une ancienne *flûte guerrière* — apparentée au sifflet d'appel du chasseur — du nom de *tirili*, qui traduira, comme au temps des guerres, ses cris de victoire.

Tout est prêt !

Le nganga tient solidement dans ses mains les *madibu*, et va procéder aux questions rituelles, en désignant tour à tour — commençant par les pieds — les différentes parties de son corps.

Le chœur se lamente en imitant les plaintes du malade. Le tambourinaire adresse un encouragement à son compagnon.



Mais en remontant progressivement le long de son corps, le nganga désignant son ventre est subitement pris d'un tremblement violent de l'épaule droite, puis de l'épaule gauche ! Est-ce le signe attendu des esprits ? Il préfère tout de même avant d'engager son jugement, obtenir confirmation de la part de son chien-fétiche ; insistant avec ses *madibu* que soutiennent les frappes anxieuse du *ngoma*. Ceci plusieurs fois répété, amènera une réponse du *mbwakiteki* — par la bouche du nganga — dont la signification peut se traduire par « Crois-tu que je t'ai conduit sur une fausse piste ? Je ne sais vraiment comment faire pour mieux te l'expliquer ! ».

Plus de doute, c'est au ventre que le malade souffre ! Le féticheur fait taire tout le monde avec ses *madibu*. Cependant que le tambourinaire exprime sa gratitude aux esprits qui ont communiqué leur fluide à son ami, en « nuançant » sur un roulement rapide le mot « ntiri » — Merci ! — qu'il finit d'un coup sec par « mpa » ! — donne ! parle ! annonce !

...le succès est complet. Le *nganga* qui annonce : — Malade ventre fait mal ! — ne s'est pas trompé !

La recherche du lieu où la personne est tombée malade s'achèvera de la même façon. Si ce n'est que les *madibu* seront remplacés par le *piay*, qui, véritable baguette de sourcier, s'immobilisera ou s'agitera — comme la queue du chien de chasse — au-dessus de l'un et l'autre des objets représentant le village, le marigot, ou la plantation.

Nouveau succès ! C'est effectivement chez lui, au village que le malade a ressenti ses premières douleurs !

Les questions chantées, reprendront. Est-ce une personne vivante ou morte qui lui a jeté un sort ?

Le *piay* s'est agité au-dessus de l'objet représentant la mort.

Est-ce du côté paternel ou maternel ?

Est-ce le père ou « un des frères du père » ?

Le *piay* s'est agité au-dessus de l'objet représentant le père.

Le diagnostic du féticheur est maintenant bien établi ; il est capable de remédier au mal.

La troisième partie va nous enseigner comment il va s'y prendre.

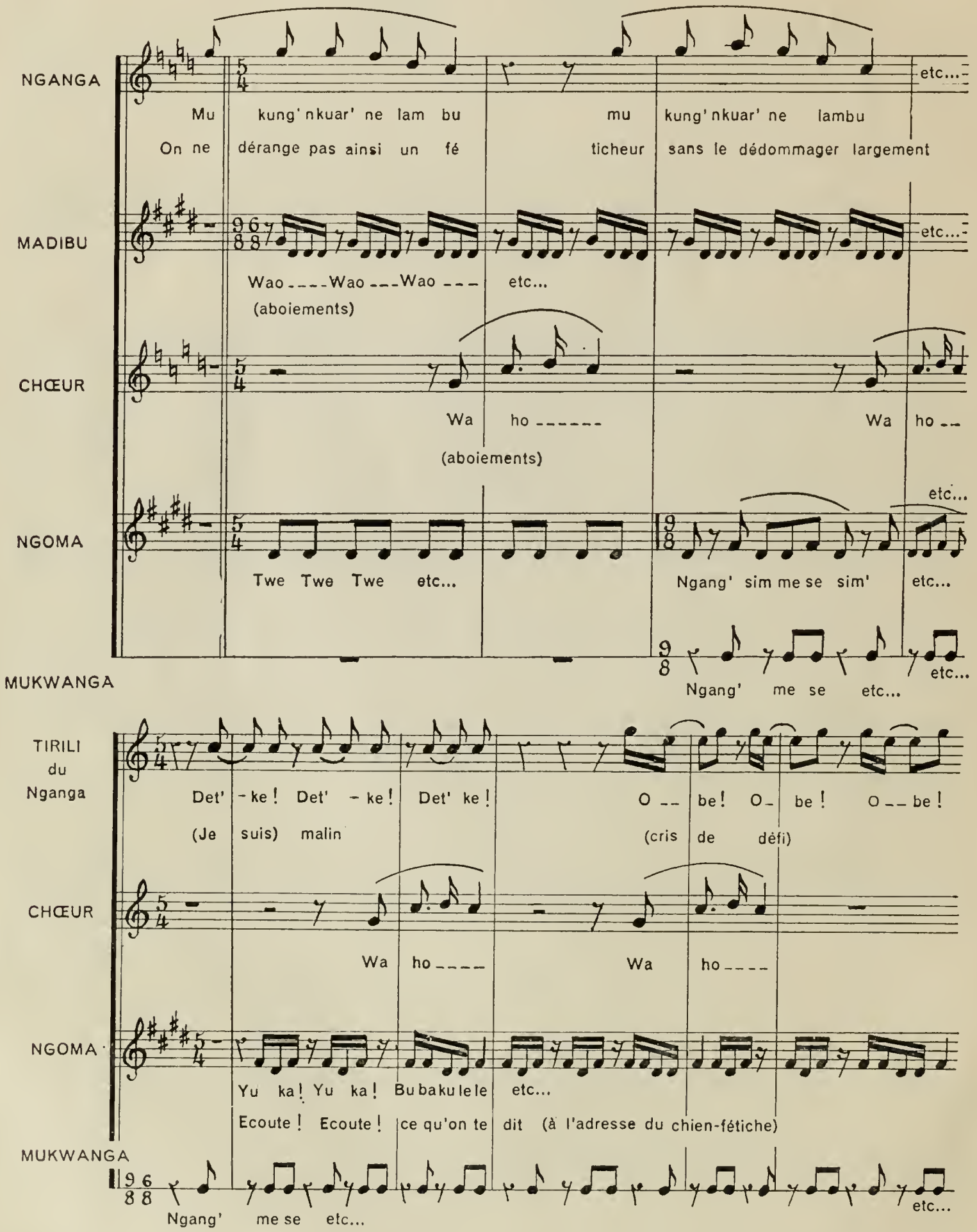
3e Partie. — Remèdes

Elle va changer complètement de caractère. Le ton en est presque joyeux et traduit le sentiment de fierté du nganga, qui, en fournissant les preuves matérielles de sa puissance, sent qu'on le regarde avec crainte.

Il tient tout le monde sous sa domination.

Il va devenir un des plus grands féticheurs de la région... et sera exigeant — en témoignent les paroles du chant.

Il bondit joyeusement, ou imite un chien harassé par une longue course ; pour se redresser brusquement en soufflant avec emphase dans son *tirili*.

Cette exubérance se communique aux assistants qui répondent à ses couplets par des aboiements caractéristiques.

Mais il faut tout de même trouver les remèdes.

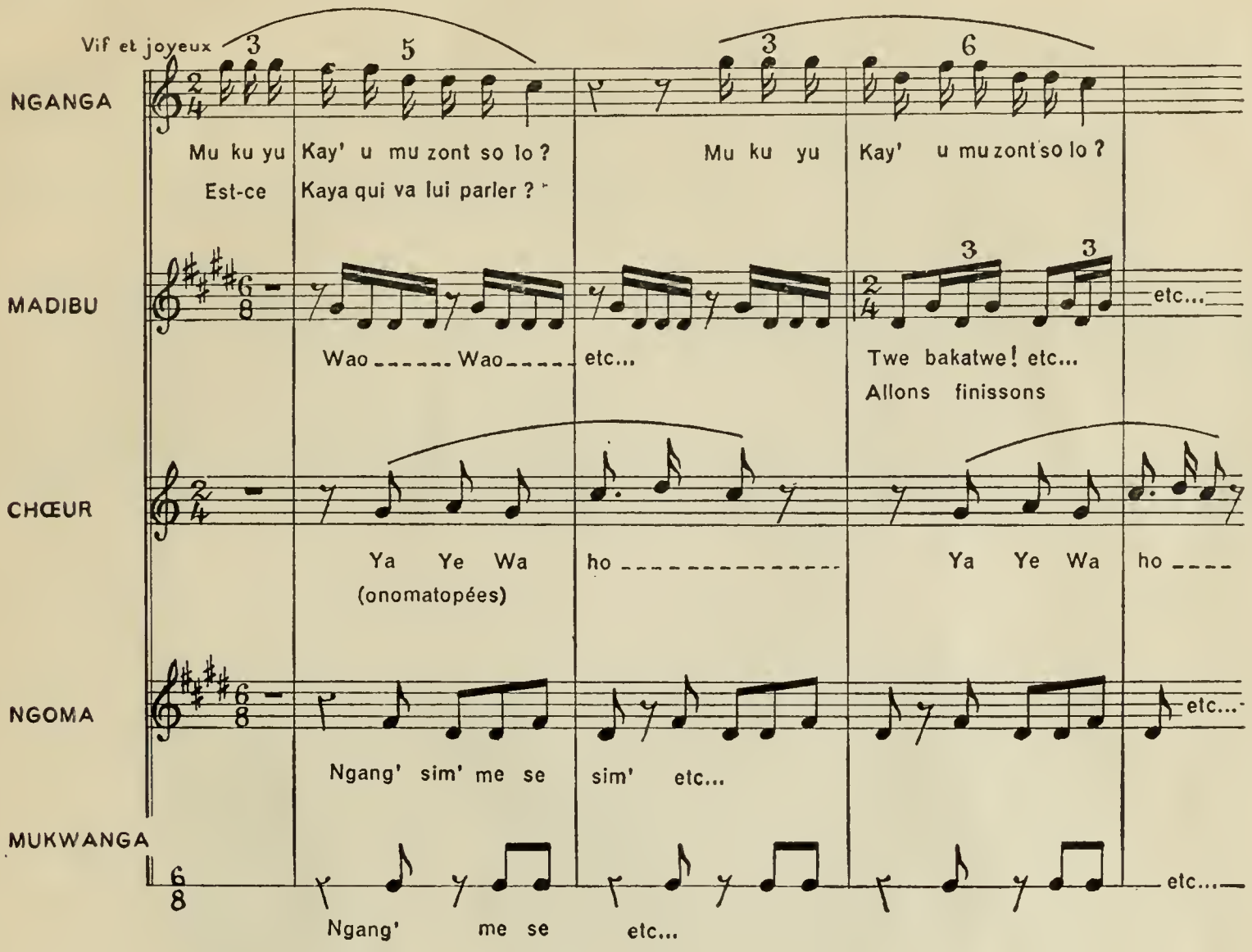
Et les questions reprennent de plus belle.

Que désire le père mort ?

Peut-être du poulet ou du v n de palme ?

Le vin est certainement la chose dont le père a le plus besoin, car à cette question — posée toujours à un objet témoin — les épaules du nganga sont reprises de convulsions. Mais qui va le lui donner ?

La scène va atteindre son paroxysme à cette dernière question... La voix du nganga précipite les phrases en une sorte de strette, qui entraîne à une vitesse folle les gestes devenus automatiques des spectateurs couverts de sueur et de poussière.



Les *madibu* imposent une dernière fois le silence.

C'est Mbungu qui est finalement désigné. Il ira verser — dans un petit trou creusé au pied d'un des piquets de la case du malade — le vin de palme, en murmurant à l'esprit du père :

Malumono yambula muberu !

Voici le vin. Détache le malade !

Le tableau musical de Mumpa, bien qu'incomplet — il comporte dans son intégralité d'autres thèmes : comme celui du féticheur mis en échec, par une question qui l'oblige à recommencer la série ; le choix du médicament composé de plantes, d'argile et d'estomac de porc-épic — apporte par son écriture une juste synthèse aux lois qui ont guidé notre exploration.

C'est ainsi que :

L'initiation à l'esprit nous a poussé à rechercher la signification morale des sons du *ngoma*, des *madibu*, des *mukwanga*, du *tirili*, éclairant une scène dont nous n'aurions jamais pu autrement apprécier la valeur.

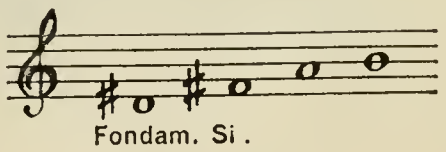
Notre tambourinaire ne se contente pas d'exécuter — comme un joueur de jazz — les rythmes fantaisistes d'un compositeur ingénieux.

Ses mains, son tambour, traduisent instinctivement ses pensées ; ce qui lui permet de participer réellement à l'action.

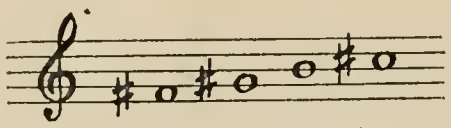
Il en est de même de l'étonnante voix des *madibu* qui mène cette « chasse » diabolique ; des cris victorieux du *tirili* ; du rôle effacé mais effectif des *mukwanga*.

L'initiation à la technique nous a livré la source des vibrations intimes de la nature, qui, faisant abstraction de toutes règles conventionnelles, unit par les modes l'âme à la matière.

Mode du prélude, exprimant l'attente dans une certaine angoisse :

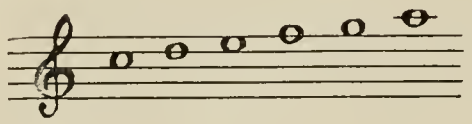


Mode des questions, dont le chant dépouillé de ses paroles garderait encore toute sa puissance interrogative ; accompagné des plaintes du malade — fidèle reproduction de la réalité — s'harmonisant au mode des questions :



Fondam. Si . Sons: 3 , 4 .
Fondam. Do dièse. Sons: 3 , 4.

Mode victorieux du décor sonore final, auquel s'associent polyphoniquement les onomatopées joyeuses de l'assistance :



Fondam. Do.
Sons: 8 , 9 , 10 , 11 , 12 , 13

Et que dire de l'auditeur éloigné qui, sans être présent, peut, seulement en écoutant la musique, subir l'ambiance et traduire les différentes phases de la cérémonie ?

***

Comme on le voit, il existe autre chose dans la musique nègre que des chants et des airs désordonnés, que des rythmes sauvages et sans esprit.

Son langage nous rappelle que, pris à sa source, l'art de « penser avec les sons » atteint son but avec force.

M. Bouasse émet cette remarque : « Chaque fois que je veux exposer un problème d'une manière qui ait le sens commun, l'expérience m'a prouvé qu'il me faut revenir à celui qui, le premier, s'en est occupé. Loin de se perfectionner avec le temps, la solution devient moins claire et moins directe».

La musique noire offrirait-elle un nouvel élément à l'étude qui, de tous temps, fut chère aux philosophes, aux physiciens et même aux mathématiciens, des sensations musicales ?

Déjà, sous son influence, jaillit un moyen d'expression qui captive l'humanité entière : le jazz.

N'évoquant bien souvent que des sentiments vulgaires, il reste à souhaiter qu'une connaissance plus profonde de ses règles lui permette d'exprimer un jour des sentiments plus nobles.

Herbert Pepper.
Compositeur, Membre de la Société française de Musicologie,
Musicologue à l'Institut d'Etudes Centrafricaines.

N.-B. — L'ensemble de la documentation faisant l'objet de cette étude est due aux missions confiées à l'auteur par le Gouverneur Général F. Eboué et aux travaux de recherches qu'il effectue à l'Institut d'Études Centrafricaines de Brazzaville.

IMPRIMERIE
LANG, BLANCHONG ET Cie
30, RUE DU POTEAU, 30
PARIS (18e) - 31.1040

DATE DUE

JUN 2 8 2005
JUN 2 1 2005
AUG 2 8 2012

DEMCO 38-297

3 1197 00555 6904